غير كاف أن نلعن الظلام

رئيس التحرير

في الأساطير الفارسية كان أهريمان إله الظلام وبالتالي إله الشر وكان أهرمزدا إله النور وبالتالي إله الخير، وإذا كانوا يجسدون الأول بقطعة حالكة من الليل ووجه شيطان أسود فقد كانوا يجسدون الثاني بقرص مشع من النور، شمس تبزغ من وراء الأفق فتمسح الليل والظلام. ترى، هل أدرك الإنسان منذ البدء أن ثمة تلازماً بين الظلام والشر من جهة وبين النور والخير من جهة أخرى فجعل لكل منهما إلهاً واحداً، لايقوم إلا بهما ولايكتمل إلا بوجودهما؟

أجل، منذ البدء أدرك الإنسان أنهما وجهان لعملة واحدة: الظلام والشر، فحيث يوجد واحدهما يوجد الآخر تربطهما علاقة عضوية وتلازم أبدي... فالظلام جهالة والشر جهالة، الظلام أسود والشر أسود.. هذا غامض مخيف وذاك غامض مخيف، إلى آخر ماهنالك من صفات جاءت بها لغات الأرض جميعاً لتجسد هذا التلازم والترابط، كذلك الخير والنور

مترابطان متلازمان، كلاهما مشرق متلألىء، كلاهما واضح جلي يبعث في النفس الطمأنينة والأمان. في البدء كان الظلام، هكذا تقول تلك الأساطير، فكل شيء سديم وكل شيء عدم، وأهريمان هو سيد الوجود المطلق، يصول ويجول لامنافس له ولامنازع، لكن شفقة بالإنسان وكيلا يظل عبداً لذلك الجبار الطاغي رهبوت الكون المطلق، إله الظلام، بعث أهرمزدا إلهاً للنور ليقف في وجه أهريمان ويريح الإنسان من الظلام... منذئذ والصراع أبدي بينهما... المعركة مستمرة.. معركة حياة أو موت.. إما أن ينتصر أهريمان ويطغى الشر والويل أو ينتصر أهرمزدا ويسود الخير والهناء والسعادة.. فكيف لايجد الإنسان إله النور والخير في حربه الضروس مع إله الظلام والشر؟ كيف لايفعل المستحيل كي يناصره في تلك الحرب ويقهر الظلام والشر الى الأبد؟

وإذا كان البدء للظلام فالنهاية للنور، هكذا ترى تلك الأساطير، بل هي على يقين أن صراع النور والظلام سيحسم أخيراً لصالح الإنسان وأن النور هو الذي سينتصر في النهاية ساحقاً الظلام الى الأبد... وماهو بالتصور الخاطىء، لابدءاً ولانهاية، وإذا كان بعضهم قد فسر ذلك بأن النهار سينتصر على الليل وأن هذا سيندحر من الوجود لينتفي الظلام فما ذلك بصحيح... إذ أن جدلية النهار والليل أبدية لانهاية لها. لكن الصحيح هو أن العلم سينتصر على الجهل فحين بدأ الإنسان كان أشبه بوحش الغابة، غراً جاهلاً لايعرف شيئاً.. وذلك كان الظلام لكنه يوماً بعد يوم راح يكتسب المعرفة ويتدرج على طريق العلم حتى أحال الليل نهاراً، والظلام نوراً.. ألم تقم تلك الأساطير على التفاؤل بانتصار الخير على الشر؟ فكرة دحر النور للظلام؟ وماذا تراها منيرة الإنسان؟ أليست نحو تلك الهدف وباتجاه تلك الغاية؟

المدنية نور وتنوير والحضارة علم ومعرفة، بهما بلغ العرب أقصى الأرض شرقاً وأقصاها غرباً... حملوا مشعل العلم وساروا حثيثاً يضيئون عوالم الظلام... وإذا كانوا قد حملوا السيف يوماً فإنهم حملوا الكلمة دائماً، نشروا رسالتهم، رسالة النور والخير.. بنوا حضارة عظيمة..

حضارة المثل والقيم . . فكيف لايسحرنا النور والتنوير؟ وكيف لانتجذب للعلم والمعرفة؟

بهما أيضاً تقدمت أوروبا العالم وساد الغرب الأرض . تركوا كل شيء جانباً ، فصلوا الأبيض عن الأسود ، أعطوا ماألقيصر لقيصر ومالله لله ، ركزوا أبصارهم على الأرض ثم شرعوا يضعون القوانين والنظم ، يخترعون ويبتكرون ، يرفعون صرح العلم عالياً فأصبحوا به أقوياء وبالقوة سادوا العالم ، بالمعرفة سبقوا الأمم وقادوا ركب الحضارة .

إنه عصر العلم والتكنولوجيا . . يسود من يمتلكهما ويظل العبد الرقيق من يغرق في ظلام التخلف والجهالة . . فلماذا لانقاتل ليل نهار جيوش ذلك الظلام؟ ألم يقم تراثنا على مقولة رائعة مانزال نرددها حتى اليوم : العلم نور؟

ألم يقل رسولنا الكريم : اطلبوا العلم ولو في الصين؟

ألم يقل شاعرنا قديماً :

العلم يبني بيوتاً لا عماد لها   والجهل يهدم بيت العز والكرم؟

ألم يصف التنزيل العزيز الله سبحانه بأنه «نور السموات والأرض . مثل نوره كمشكاة فيها مصباح ، المصباح في زجاجة ، الزجاجة كأنها كوكب دري يوقد من شجرة مباركة ، زيتونة لاشرقية ولاغربية يكاد زيتها يضيء ولو لم تمسسه نار . نور على نور . . . » .

أجل كل مافي تراثنا يؤكد أن المعرفة هي النور والحق والخير وأن هذه هي سبيلنا الوحيد للحضارة ، العلم طريقنا الوحيد للكرامة فلماذا لانبذل كل جهد كي نأخذ بأسباب العلم ، وأسباب العلم وحدها ، علنا نلحق بركب الحضارة وننعم بنور المدنية؟

إن الطريق صعب والمهمة شاقة لكنها غير مستحيلة . بالعمل نصل الى الهدف لابالقول ، بالفعال لا بالكلام ، فلنعمل لترسيخ أقدام العلم والمعرفة ، لنبذل المستحيل لمحاربة الجهل والظلام ، ليكن كل منا مشكاة من نور وليعمل قدر المستطاع كي يشعل شمعة . فغير كاف أبداً أن نلعن الظلام .

* * *

المادة والوعي (**) في الفلسفات الشرقية

ندرة اليازجي

أحب، قبل أن أبدأ البحث في هذا الموضوع، أن أذكر بأنني وضعت كلمة فلسفة في صيغة الجمع. وبالفعل، نجد، ونحن نتوغل إلى مضامين الموضوع، استحالة الوقوف على حقيقة هذه الفلسفات المتمثلة في المدارس والتقاليد التي تمتد على مدى تاريخ الفلسفة الشرقية في حيّز مجدد لعرض وجيز.

* ندره اليازجي: باحث من سورية، يكتب الدراسات الفكرية والفلسفية. من أعماله: «رسائل في مبادئ الحياة»، «المبدأ الكلي»

(**) تعتمد هذه الدراسة على محاضرات العلماء والفلاسفة في مؤتمر كوردو بعنوان: Science et Conicience

وعندما نقارن الفلسفة الشرقية بمثيلتها الغربية التي، على الرغم من كل التعارضات الداخلية التي ترد في مجموعها إلى كلٍّ متساوق نسبياً، يمكننا القول إن الفلسفة الشرقية تبدو لنا في وضع مشوّش بما يتصل بأحوالها، وخلفياتها الثقافية المتنوعة، والسبل العديدة التي طرقها تطورها، والبلدان والأمم التي تتجمع تحت سمائها. ولاشك، أن تباني وجهات النظر والمواقف يتّسع كثيراً حتى في أبسط مسألة من مسائل المادة والوعي: تباني واسع لايُضغط، وعجز عن منهجة وجهات النظر كلها بأية طريقة في وحدة متماثلة.

سوف أحدد نفسي، في هذا العرض، في منهج من المناهج التي تتيح لي إمكانية معالجة الموضوع، وأعني أنني سأقوم بدراسة نقدية للاتجاه المثالي المتأصل بعمق في الروح الشرقية، تماماً كما يتجلّى في صيغ مختلفة إذ ندنو من قضية البيانات المتصلة بالمادة والوعي.

وفي الحقيقة، لانستطيع أن ننكر أن «المثالية» هي، بوجه عام، احدى الصفات المميزة للفكر الفلسفي. لكن المسألة الحقيقية تكمن في تحديد المعنى الذي يجب علينا أن نفهم فيه بدقة كلمة «مثالية» ونحن نطبقها على الفلسفة الشرقية. ولما كانت هذه النقطة هي الموضوع الذي سنعالج فيه العرض الحالي في علاقته بالمسألة الخاصة بالمادة والوعي، فإنني أكتفي بالإشارة إلى أن **المثالية تعني، بالدرجة الأولى، على نحو كلّي أو جزئي، تحويل المادة إلى وعي، أو تحويل الاثنين معاً إلى متافيزياء تتموضع خلف النظام التجريبي للعالم، وإلى مابعده.** وبطبيعة الحال، وفي هذا المعنى ذاته، يجب ألا نستنتج بأننا جميعاً مثاليون. وفي حدود «المثالية ذاتها، كما نحددها مؤقتاً، هناك مفكرون يحوّلون أو يخفضون الوعي إلى المادة كما سنرى في مايتبع من حديثنا. وعلاوة على هذا، هناك مدارس هامة تدافع بوضوح وتأكيد عن الواقعية الأونطولوجية[1]. وهناك ممثلون أصليون يدافعون عن المادية.

١ـ واقعية الوجود من حيث هو وجود ـ علم الوجود، طبيعة الوجود.

١- مادية مدرسة كارفاكا في الهند

في بحثنا هذا، نعرض النموذج المثالي لمادية كلية تبنتها مدرسة لوكاياتا، أي مدرسة كارفاكا، المؤلفة من جماعة ماديي الهند القديمة، عاصروا بوذا، **وفي نظر أنصار هذه المدرسة المادية، يعد كل ما هو قابل للادراك عن طريق الحواس الخمس الموجود الوحيد. وفي رأيهم أن كل ما لا تدركه الحواس الخمس غير موجود. وهذا يعني أن المادة هي الواقع الوحيد**. والعالم، كما يعتقدون، يتشكل من عناصر أربعة هي: التراب، الماء، النار والهواء الموجودة على نحو حسّي وفيزيائي منذ الأزل. ويضيفون إلى معتقدهم هذا أن ماندعوه الوعي ليس أكثر من تركيبات هذه العناصر الخاصة. وبتعبير آخر نقول: ليس الوعي غير خاصة من خصائص المتعضيّة المادية: هو وظيفة من وظائف المادة. وهكذا، تمثل مدرسة لوكاياتا، أي مدرسة كا رفاكا، المعروفة بماديتها الخالصة، الموقف الذي يشدد خفض الوعي إلى المادة.

٢- المذهب الواقعي الهندي والصيني

إلى جانب المذهب المادي، نجد المذهب الواقعي الذي يأبى خفض أو تقليص الوعي إلى مادة أو خفض المادة إلى وعي، بل يعترف بأنهما موجودان على نحو يستقل أحدهما عن الآخر. ومع ذلك، يقيم هذا المذهب أحياناً علاقات ابستمولوجية[٢] بينهما. **وفي سياق من هذا النوع، يعد الوعي والمادة عنصرين متمايزين، غير متجانسين، يوجد كل منهما على نحو واقعي، وفي علاقة متبادلة.**

وفي الغرب، اتخذ هذا الانقسام الثنائي «المادة - الوعي» المتمثل في صيغته البدائية، أي ماندعوه «الواقعية الساذجة أو الخالصة» سمات مختلفة تعرف بمستويات تعقيدها العديدة. وفي الصين القديمة، على سبيل المثال، دافع عن هذه الواقعية الموهشيون المحدثون، وهم تلاميذ الفيلسوف الرائع موتزو الذي عاش في القرن الخامس الميلادي. وفي تعاليمهم، نلمس الاهتمام الكبير الذي اولوه لبنية العالم الفيزيقية، وتعد وجهة نظر تلاميذ موتزو حول علاقة المادة

٢- نظرية المعرفة

بالوعي نوعاً بسيطاً من الواقعية الساذجة أو الخالصة. **ووفق مايرون، توجد فينا ملكة عارفة تحرّضها الموضوعات الخارجية فتدرك أشكالها، ظواهرها وصورها.** ويمكنا القول إن هذه الواقعية تعود الى هسون تزو، أحد أعظم ممثلي الكونفوشسية في القرن الثالث قبل الميلاد ولقد جعله الكثيرون، خطأ أم صواباً، «المادي» الأول في تاريخ الفكر الصيني.

وفي صميم التقليد الفلسفي الهندي، تصوّر مدرسة نيايا - فايسيسيكا الواقعية في اطارها اللائق بها وتمثلها تمثيلاً نموذجياً. **وبالتأكيد، تعد نظرية الذرات التي أعدها مؤيدو هذه المدرسة بوصفها منطوق حكم عقلاني قياسي يفسرّ البنية الأساسية للعالم القائم أصالة رائعة وابتكاراً مذهلاً.** ويستحيل علينا أن ننكر أن الأونطولوجيا الواقعية التي وضعوها في أساس نظريتهم الذرية عرفت بتعقيدها الفكري المتطرف. وكما هي حال الواقعيين، عُرفت وجهة نظرهم الابستمولوجية التي تدور حول العلاقات **القائمة بين المادة والوعي** ببساطتها الكبرى. **فقد قامت نظرتهم على الاعتراف بوجود علاقة بين حواسنا الخمس وبين الموضوعات الخمسة الرئيسة للإدراك. يقولون: توجد علاقة وطدتها الطبيعة بين الحواس والموضوعات الأخرى. وتعود هذه العلاقة إلى اشتقاق الحواس والموضوعات من أنساق العناصر الواحدة وترتيباتها.**

٣- المدرسة المثالية الشرقية

عندما نتفحص «المثالية» القائمة في الفلسفة الشرقية بوجه عام، **نجد أن تأمثل المادة - جعلها مثالية أو صيرورتها مثالية - يبدأ عند المستوى الأدنى من تشكل العالم الفيزيقي، وهو المستوى الذي ندعوه «العناصر الطبيعية»**، وهي المكونات الأنطولوجية الأكثر أصالة للأشياء الفيزيقية.

وعلى نحو تقريبي، تحتفظ كل مدرسة من مدارس الفكر الشرقية المثالية، هندية كانت أم صينية، بنظريتها الخاصة بالعناصر. وكذلك تحتفظ المدارس المادية بنظريتها الخاصة. ولاشك، أن المدرستين تختلفان اختلافاً كبيراً. فمدرسة كارفاكا المادية تضع العناصر الأربعة في صميم «المادة». وعلى نقيض

ذلك، تشدد المدرسة «المثالية» على روحنة تقريبية للعناصر المادية أو على تحويلها الى طاقة.

نلاحظ أن روحنة المادة أو تطويقها، تحويلها إلى طاقة، يتحقق وفق معايير معينة في كل حالة، ويخضع لمعان مختلفة، وذلك بما يتفق مع الموقف الفعلي للمفكرين الذين بنوا نظرتهم الخاصة المتعلقة بالعناصر. وعلى سبيل المثال، قد تكون خلفيتهم العقلية «ميثولوجية» أو «بدئية - ميثولوجية».

ننتقل الآن إلى نظرية العناصر الخمسة التي تحدث عنها الفلكيون والكوزمولوجيون الرسميون المعروفون في تاريخ الفلسفة الصينية باسم مدرسة «ين - يانغ». أما العناصر الخمسة فهي: المادة، النار، الخشب، المعدن والتراب. **ولقد أدرك عارفوها بأنها طريقة أو قدرة تمكننا من الغوص بعمق إلى سرية أعمال الطبيعة، كما تمكننا أيضاً، بفضل المعرفة المكتسبة من الميكانيزمات** السرّية أو الخفية للعالم الطبيعي، **من توطيد الانسجام التام للعلاقات القائمة بين الانسان والطبيعة على هيئة توافق أو تطابق مذهل موجود بينهما، فالكون، في نظر أولئك الباحثين وفي رأي غالبية الشعب، بنية أو بنيان عضوي ضخم. وفي صميمه، يرتبط الانسان والطبيعة على نحو عجيب وودي،** وبطريقة تشير الى فارق في التصرف، يظهر في الانسان على نحو سلوك سيء ينعكس مباشرة عن طريق اضطرابات وتشويشات في مجرى موضوعات الطبيعة.

وفي أساسها، تعد هذه العناصر الخمسة قوى كونية خمساً، هي خمس نقاط لتركيز الطاقة الكونية التي تنفذ إلى كلية الكون وتخصبه. وتتمتع كل قوة من هذه القوى بقدرة خفية مميزة. وفي هذه القدرة الخفية تكمن الأهمية الخارقة المعزوّة إلى عالم العناصر. ويعتقد أنصار هذه النظرية أن العناصر تمتلك تأثيراً مباشراً على وجود البشر. ومنذ نهاية القرن الثالث قبل الميلاد، بدأت العناصر تتمثل على هيئة أو في صيغة «ماندالا» رائعة، **هي كوزموسيكوغرام، أي كيانات كونية نفسية تجسمت فيها البنية البدئية للواقع.**

يمكننا القول بأننا لسنا ملزمين على الخوض بتفاصيل الـ «ماندالا» أي

العناصر الخمسة. وفي سبيل القصد الذي نبغيه، نكتفي بالتصريح بأن نظرية العناصر الخمسة التي مارست تأثيراً عظيماً على صياغة الفيزياء الصينية، لاتقوم في أساسها على ملاحظة علمية للطبيعة والموضوعات الفيزيقية. **وبقدر ماعدت هذه العناصر، على نحو نظري، مكونات أساسية للعالم الفيزيقي، كانت بعيدة عن أن تكون «مادية».** هي كيانات كونية نفسية حاصلة عن الفاعلية الوجودية البدئية أو هي رمز للروح الانسانية. **وهذا يعني أننا نجد المواد المكوِّنة للعالم الفيزيقي في هذه الحالة «مطوقة»، أي متحولة الى طاقة.**

وفي الهند، نجد أن الباحثين يدعون إلى مبدأ تطوّق المادة - تحوّلها إلى طاقة. لكن مفهوم التطوّق يختلف تمام الاختلاف. ففي الهند القديمة، اعتمدت كل من المدارس الفلسفية الكبرى على نظريتها الخاصة المتصلة بـ «العناصر الكبرى». وسوف نجد أنفسنا ههنا دون الدخول في التفاصيل الفلسفية من حيث موضوع الأشكال المختلفة التي اضطلعت بها هذه العناصر في كلّ من المدارس الهندية الفلسفية بوصف مظهر واحد من مظاهر هذه النظرية. وإننا نعتبر هذا المظهر ذا أهمية خاصة، إذ نجعله هدف موضوعنا من جهة، ولأنه يمثل بوضوح النزعة «المثالية» بعمق متأصل في الكانيزما الوظيفية أو الفاعلة للروح الشرقية من جهةٍ أخرى. وبهذا التعبير نقصد التمييز التقني الذي اعتمدته الفلسفات الهندية بين المادة «اللطيفة» والمادة «البدائية، الكثيفة وغير المتقنة».

يحدثنا منهج شانكيا عن عناصر لطيفة خمسة هي: الصوت أو النغم، اللون، الذوق، الشم، اللمس: هي عناصر لطيفة تتوافق مع الأعضاء الخمسة للحواس. وتتوافق العناصر الخمسة الأخرى الكثيفة مع الأثير، النار، الماء، التراب والهواء. وفي سبيل الوضوح نقدم المثال التالي: التراب، بمقدار ماهو عنصر «لطيف» يتصل بالشم والرائحة، لايدل على جوهر مادي كما تدل كلمة «التراب» حرفياً. ويعد هذا العنصر المكوّن البدائي الأصلي لكل ماهو عطر زكي يمكن إدراكه عن طريق حاسة الشم في العالم الفيزيقي. إذن، فالتراب المادي،

وهو عنصر «كثيف» ليس إلا النسخة السجل الحاسّة لهذا العنصر «اللطيف». وبالمثل، تُعرف العناصر الأخرى بمزاياها المزدوجة، «اللطيفة» و«الكثيفة».

ومن الأهمية بمكان أن نعتبر أن هذه العناصر «اللطيفة» تفع إلى ماوراء، أو إلى ماهو أبعد مدى، من حواسنا؛ وبالتالي، تتجاوز الادراك القائم على التجربة. وتؤكد هذه الفلسفة أنها لاتكشف عن حقيقتها إلاّ من خلال الوعي التأملي الذي يمتاز به اليوغيون. **وهكذا، يمكننا أن نقول: إن المادة «اللطيفة»، بقدر ماهي «فيزيقية» وعلّة مباشرة للعالم المادي وأساس له، هي في ذاتها «متافيزيائية»** بمعنى أنها نقية جداً، مبسطة ومرقّقة جداً، وناعمة جداً، لدرجة أنها لاتدخل النطاق الفيزيقي لتجربتنا العارفة. وفي هذا التطور الخاص للمادة اللطيفة أو المتافيزيائية التي تتميز عن النوع «الكثيف»، نستطيع أن نميز **كيف تتجلى المثالية** الشرقية **في صيغة نزوع فلسفي** باتجاه **تطوّق ماهو مادي، أي تحويله إلى طاقة**. فالمادة المدركة على هذا النحو تتجرد عن تلك المدركة أو المعروفة بمادتها «الكثيفة». وإذا ما أخذناها بمعيار معين، رأيناها روحية.

٤ ـ مدرسة شنغون اليابانية

يبلغ تصور «روحنة المادة» نهايات صيغته المثلى في الموقف الذي تبنّته البوذية اليابانية التانترية، في مدرسة شنغون، التي تحدثنا عن طبيعة العناصر، أو عن نظرية «العناصر الكونية الستة». وتتمثل هذه العناصر الستة في التراب، والماء، والنار، والهواء، والأثير والوعي. وتعتبر بوذية تانترا هذه العناصر المكونات الأكثر جوهرية وإحالة لكل الأشياء القائمة في العالم الفيزيقي. وإذا أخذنا هذه النظرية بعين الاعتبار اعترفنا بما يلي: **نستطيع ان نصنف العناصر الخمسة الأولى تحت مقولة «المادة» والعنصر الأخير، وهو الوعي، تحت مقولة «النفس»**. لكن هذا التصنيف لا يتوقف مع ما رآه حكماء هذه المدرسة. **ففي رأيهم أن التراب، والماء، والنار، والهواء والأثير ليست عناصر مادية في ذاتها**، حتى لو كانت قادرة على الظهور وكأنها المكونات الرئيسية للأشياء المادية في تجربتنا الواقعية.

بهذا الشأن، كتب كوكاي (٧٧٤ ـ ٨٣٥ب.م)، مؤسس مدرسة شنغون، التعليق التالي: «يعترف التعليم الايزوتيري العائد للمدارس البوذية الأخرى بأن العناصر لا تحقق أي إحساس أو إدراك. وعلى غير ذلك، يعترف تعليمنا الإيزوتيري **بأن هذه العناصر هي السمات والمعالم الرمزية للحقيقة المطلقة ذاتها**». وبكلمات أخرى نقول: تعد العناصر الأشكال المرئية التي تضطلع بالحقيقة اللامرئية. **ولما كانت الحقيقة اللامرئية روحية في ذاتها، فإن العناصر والحقيقة اللامرئية روحيات في أصلهما. منهما يمثلان الأشكال أو الصور البدئية التي من خلالها تتجلّى على نحو دائم «الروح الكونية» التي يشاهد فيها كوكاي النور- بوذا المنتشر والمنبث في كل مكان.**

بهذه الصيغة المثالية نستخلص عدم وجود أي شيء من «المادة الخالصة» في عالم الكيان أو الوجود المحض، وذلك لأن الطاقة الظاهرية والسرّية للحقيقة المطلقة تتخلل الكون وتنبث فيه. إذاً، **ففي الصورة التي قدّمها لنا كوكاي عن العالم، تتماثل الحقيقة المطلقة كلياً مع الوعي المطلق**. ويمكننا القول إن كليّة عالم الكيان تجد ذاتها مشبعة، وهي تجتاح الوجود من طرف إلى طرف أو تنتقل من غاية إلى غاية، بالقدرة الروحية للوعي، الذي يعبّر عن ذاته على نحو مباشر في الصور البدئية الأصلية المنظمة على هيئة صيغة الماندالا في العناصر ـ الكونية. **وفي هذه الرؤية الميتافيزيائية، تكون نقطة صفر الحقيقة هي الوعي المطلق: تعني كلمة «مطلق» في هذا السياق غياب كل حتمية وكل تنوع**. أما فاعلية هذا المطلق التي تقرر مصيرها بذاتها، وتقرر تنوعها بذاتها فإنها تنتشر وتمتد، بذاتها، في كل الاتجاهات، وذلك عن طريق تتابع في الموجات المنبثقة الحاصلة في المناطق المحيطية للماندالا، أي للعناصر الكونية للمادة وللأشياء المادية كلها. وهكذا، نستطيع أن نتصور بسهولة، في وجهة نظر كهذه، كيف تكون المادة «مروحنة».

وعلى نحو عرضي، نخلص إلى القول: إن الوعي المطلق يتماثل تماثلاً تاماً مع الحقيقة المطلقة. وفي سبيل فهم دقيق لهذا الغرض، علينا أن نتصور أو ندرك بوضوح المعنى الدقيق لمصطلح «الوعي» في السياقات النموذجية للفلسفة

الشرقية. ولا شك أنّ توضيح هذه النقطة يقودنا مباشرة إلى قلب القضية التي تؤكد عليها «المثالية الشرقية».

٥ – تحليل معمّق للمثالية الشرقية

في سبيل تهيئة حكم تصوّري نستفيد منه في تحليل البنية الخاصة لتعبير «المثالية الشرقية»، نقترح التمييز بين نموذجين مختلفين للوعي، ندعوهما وعي المستوى الأول ووعي المستوى الثاني. **يشير مصطلح «وعي المستوى الأول» إلى الميكانيزم التجريبي للروح الذي يعمل على نحو رئيس بوساطة الأحاسيس، والادراكات الحسية والتفكير المنطقي والعقلاني**، وذلك بما يتوافق مع الطريقة التي نألفها. ويتلاءم هذا المكانيزم على نحو إبستمولوجي، وهو يشكل نطاقاً من الظاهرات السيكولوجية العادية المحدّدة بالبنية الداخلية للروح الفردية مع الترتيب الزمني للأشياء.

وعلى غير ذلك، **يشير وعي المستوى الثاني، إلى ما يمكن أن ندعوه مجازاً المنطقة العميقة للوعي**: ولا شك، أن هذه المنطقة، وهي تكمن مختبئة تحت المستوى التجريبي للروح، لا تعمل باستمرار على نحو أقل لتحويل الحقيقة رمزياً. ومن حين إلى حين، نحس، على نحو مبهم، بوجودها عن طريق الأحلام الرمزية والصور الميثولوجية– الشعرية التي تنشئها في المنطقة الشفقية لنفسنا وعقلنا.

لا تعد هذه الفاعلية الابداعية للرموز أكثر من معلم لهذا الوعي من المستوى الثاني. ومع ذلك، تعد هامة في نظر من يريدون أن يروا في هذه القدرة على التحويل الرمزي «للحقيقة» الميزة الرئيسة للإنسان، والتي تخصه دون سائر الأنواع. وثمة معلم آخر، لا يقل أهمية عن وعي المستوى الثاني: هو معلم ينتمي إلى طبيعة متافيزيائية في جوهرها. وقد لعب هذا المعلم دوراً حاسماً في صياغة «المثالية الشرقية».

بصورة عامة، لا ينجز هذا الوعي وظيفته الفيزيائية– الأونطولوجية الا في حال تثقيفه بطريقة معينة. وفي الواقع، يعد هذا الأمر صفة من أروع صفات

الثقافات الشرقية. وقد استطاع كل تقليد فلسفي رئيس أن يكمّل، على حدة، منهجاً خاصاً يمكنه من التوغل إلى أعماق ميتافيزياء الروح. وتتلاقى هذه المناهج، التي تحمل أسماء متنوعة وتختلف الواحدة منها عن الأخرى في التفصيل، مع بعضها بهدف واحد هو التحويل أو التعديل الجذري للمكانيزم الفكري أو العقلي للروح وذلك بالاستغراق في حالة ندعوها «التأمل أو الوعي التأملي». ومتى حدث هذا التحول الداخلي، نشعر به وكأنه «وثبة» وجودية تبدأ بالوعي من الدرجة الأولى – تتلاءم فيها الوظيفة العارفة مع النظام الزمني والظاهري للأشياء – وتتجه إلى الوعي من الدرجة الثانية الذي يرتكز على بعد لا زمني، لا ظاهراتي للحقيقة.

يمكننا أن نوجه الوعي من المستوى الثاني إلى حالة تامة من التحقيق تخضع لنظام منهجي شديد يتمحور على التأمل. وعندئذ، يبدأ هذا الوعي على المستوى الثاني في إظهار كلية امكانه المتافيزيائي، ويدرك كل الأشياء في وحدتها البدئية اللاتمييزية المطلقة، وليس في تبدل أشكالها الظاهراتية، وذلك لأنه يعمل على نحو عقلي في بعد لازمني. وهذا يعني أنه يميز القاعدة الأساسية اللاظاهراتية، المتافيزيائية واللامتنوعة، الواقعة خلف الأشياء المتنوعة إلى ظاهرات.

وجدير بالذكر أن نقول: إن غالبية الأشكال المنهجية للفلسفة الشرقية تعتبر الوعي من المستوى الثاني وعياً يتجاوز، في حالة التحقيق الكامل، حدود الروح الفردية، وذلك لأن وعي الأنا، وهو القاعدة التجريبية الفردية الظاهراتية، يكون قد زال. ومن هذه الناحية، تتحدث غالباً بحسب المصطلح الشائع، عن الوعي الكوني.

بعد ما أتينا على ذكره بشأن البنية الخاصة بالوعي من المستوى الثاني هاماً وحاسماً لنفهم فهماً جيداً ، ولنقدر تقديراً جيداً النزعة «المثالية» التي نلاحظها في الفلسفة الشرقية. ولما كنا نبحث عن خفض العالم الفيزيقي إلى الوعي، فالواقع يشير إلى أننا نفكر بالوعي على المستوى الثاني. وإذا وجد

خفض المادة إلى الوعي من الدرجة الأولى، تحولت كلية العالم التجريبي حالاً إلى فن إظهار الأشباح في قاعة مظلمة لمساعدة أخاديع بصرية، وإلى اختلال عقلي، أو إلى وهم لا يتسم بقاعدة أونطولوجية.

ولا ننكر أننا، في كثير من الأحيان، نقترف خطأ يؤدي إلى خلط الوعي من الدرجة الثانية مع وعي الدرجة الأولى. وبالفعل، يوفر لنا تاريخ الفلسفة الشرقية أمثلة عن هذا الغموض أو البلبلة، الأمر الذي يجعلنا نقدم مثلاً واحداً فقط:

٦- وانغ يانغ - مينغ والروح الكونية

يشتهر وانغ يانغ- مينغ- (١٤٧٢- ١٥٢٨)، وهو أعظم من مثّل كونفوشسية سلالة مينغ في تاريخ الفلسفة الصينية. وتعود شهرته إلى أطروحته عن الروح الكونية التي تكون فيها جميع الأشياء قابلة للتخفيض إلى وعي كوني تستغرقه الطاقة الابداعية، وتنبث في الكون الفيزيقي كله، **فهو يؤكد أن كل ما يوجد ليس إلا انبثاقاً ظاهراتياً للروح الكونية. ولا شيء يمكن أن يوجد ما لم يكن ضمن حدود الوعي الكوني.** والوجود «الخارجي» لشيء من الأشياء يشير، في حقيقته، إلى حدث «داخلي» يقع في الحقل الاونطولوجي للروح الكونية. وإذا كان كل ما يبدو لنا موجوداً في هذا العالم «الخارجي» فلأن الفاعلية الحرة للروح الكونية معاقة أو مقيدة بشكلنا الجسدي المحدود، الذي يفعل كروح فردية.

تلكم هي بإيجاز نظرية وانغ يانغ مينغ التي تحدثنا عن الروح الكونية. ولا يصعب علينا أن نفهم مقاصده إن نحن طبقنا على أطروحته هذه التمييز الأساسي، الذي ينوي تقديمه، بين مستويي الوعي، فقد عُرف لو - هسيانغ - تشان (١١٣٩ - ١١٩٣) بقوله: «الكون روحي، وروحي هو الكون». ويمكننا أن نفسّر هذا القول بمعنى أن كلية الكون ليست إلا اختلافاً أو صنفاً ذاتياً للوعي الفردي أو التجريبي. ومع ذلك نمتلك البرهان القاطع بأنه قد تفوّه بهذه الكلمات الشهيرة في لحظة حاسمة عانى أثناءها من استغراق عميق، بمعنى أن الامكانات المتافيزيائية لوعيه في المستوى الثاني قد بلغت ملء تحقيقها.

وعلى أية حال، أساء معاصرو وانغ يانغ – مينغ فهمه على نحو كبير، ولقد كابد أصدقاؤه وتلاميذه الأوفياء عناء صعوبات إدراك تصوّره، وذلك كما نجد في حوار ممتع متمثل في مجموعة أحاديث وكتابات هذا المفكر العظيم.

في يوم من الأيام، قام وانغ – يانغ – مينغ بجولة مع عدد من أصدقائه وتلاميذه؛ وتوغل معهم إلى أعماق الجبال. وبينما كان الجميع يتمتعون بجولتهم، لاحظ أحد أصدقائه شجرة رائعة في ملء أزهارها، منتصبة وسط صخور منحدرة وعرة. كان المشهد وصفاً مثالياً جعل أحد أصدقائه يطلب من معلمه توضيح النقطة الجوهرية في تعليمه أن جميع الأشياء التي يدعوها «خارجية» تخفَّض إلى روح كونية. ولم يدع أحد الأصدقاء هذه الفرصة تفلت منه دون الاستفادة منها . عندئذ، أشار باصبعه إلى الشجرة وسأل:

«كنتَ وما زلتَ، تعلمنا أن لا شيء تحت السماء موجود خارج الروح. انظر إلى تلك الزهور، زهور الجبل العالي! إنها تزهر على نحو طبيعي، وتذبل أو تذوي على نحو طبيعي، دون أن يعاينها أو يتبينها إنسان. فما علاقة هذه الزهور بواقع أننا واعون أو غير واعين؟»

أجاب وانغ يانغ – مينغ عن هذا السؤال قائلاً:

«حتى هذه اللحظة التي لم تقف فيها موقف الوعي من هذه الزهور، كانت روحك وتلك الزهور مستغرقين في السكينة البدئية ذاتها. وفي اللحظة التي أدركت وجودها ولحتها، برزت هذه الزهور فجأة في تألق الألوان الوافرة. ومن هذا، يمكنك أن تستنبط أن هذه الزهور ليست خارجة عن روحك».

عندما نحلل ما تفوه به مينغ نستنتج مايلي: إن ما أشار إليه في حديثه عن كلمة «روحك» ليس إلا الوعي من الدرجة الثانية الذي هو، في ذاته، كوني ومتجاوز للفردية. وبالتاكيد، أشار مينغ إلى الوعي من الدرجة الأولى، إنما على نحو ثانوي وغير مباشر، بمعنى أن الروح الكونية لا تستطيع أن تُهدي أو توصل وظيفتها العارفة إلى جدوى أو إلى نجاح في البعد التجريبي للحقيقة إلا بتنشيط متزامن مع الوعي التجريبي الذي ليس، بجوهره، شيئاً آخر سوى مركز متقدم

للروح الكونية التي توضّح أو تبلور الصور الأونطولوجية، المتولدة من صميمها: الروح الكونية هي الدّفق، أو التيار، العديم الشكل، للانطباعات الحسية في الأشكال المحددة، أو المعينة، على نحو تقريبي للأشياء والموضوعات الفيزيقية.

يعرض لنا التصور الذي قدمه لنا مينغ عن الروح الكونية حقيقة البنية الأساسية «للمثالية الشرقية» وذلك بما يتصل بالعلاقة القائمة بين المادة والوعي، أو خفض المادة إلى وعي. **ويعزز هذا الحكيم موقفه بوضوح، ويؤكد أن المادة، بحسب مفكري هذا الاتجاه، تستطيع، ويجب أن تكون قادرة في النهاية أن تخفّض إلى الوعي الذي ندركه ونقرنه بالروح الكونية.** وهذا يعني خفضها إلى مستواها الثاني، عندما تبسط إمكاناتها الميتافيزيائية في ملئها الكامل.

وبالمثل، علينا أن نبين أن المادة، في منظور «مثالي» شبيه، تتوقف عن أن تكون بالنسبة للوعي شيئاً متغايراً في جوهره. وبكلمات أخرى نقول: إن المادة، في هذا السياق، ليست مادة خالصة كما تبدو للوعي في الدرجة الأولى. فهي تكشف عن ذاتها موضّحة اختلافها الكامل. فالمادة والوعي، عوضاً عن أن يدركا كيانين قائمين على نحو يستقل الواحد منهما عن الآخر ويعارض الواحد الآخر، يتمثلان على هيئة سلسلة اتصالية فيزيائية – أونطولوجية تشمل على لا نهاية من الدرجات والتمايزات، بحيث أنه يمكننا تحديدها باصطلاحات مثل: النقاوة – التلوث، الطهر – النجاسة، اللّطافة – الكثافة، الشفافية – الصلابة الخ. **وهكذا، نقول إن المادة طرف من طرفي الاتصالية، والوعي هو الطرف الآخر.**

عندما نتأمل تاريخ الشرق نجد أن عدداً كبيراً من المناهج والميتافيزيائيات الرائعة قد نشأت عن هذا المنهج الأصيل «للمثالية الشرقية». ويمكننا أن نذكر منها التصوّر الذي قدمته أوفيتا فيدانتا التي وضعها الحكيم الهندي شانكرا. قال شانكرا: «يتماثل ما هو فيزيائي مباشرة مع الوعي المطلق».

٧- المادة والوعي في أوفيتا فيدانتا

تظهر وحدة الميتافيزيا والوعي في أوفيتا فيدانتا بطريقة مباشرة في

الفكرة الرائعة التي تتمثل فيها وحدة براهمان وأتمان[١]: وحدة لا تتجلّى إلا عند نقطة سامية جداً هي التسامي، وهو بعد التجربة العارفة الذي نميزه عن البعد «الزمني»، وهو بعد آخر للتجربة العارفة حيث لا نشاهد أو لا ندرك إلا الأشكال الظاهراتية للمتافيزياء. وبالفعل، نضطر إلى ملاحظة أن براهمان، المتافيزياء، يتعين بوصفه التصور المميز للأوبا نيشادويعد هذا الاصطلاح هاماً من حيث أن بنيته اللغوية تتكشف عن تماثل تام للمتافيزياء والوعي المطلق. وبالاضافة إلى ما ذكرناه، يفترض هذا التصور أن الحقيقة المطلقة تتماثل مع الوعي على نحو مباشر، وأن الغبطة التي يبلغها الإنسان في تحقيقه للمطلق أمر يعزز هذا التطابق أو التماثل أكثر فاكثر.

تقول نظرية فيفارتا، وهي موقف شانكرا الأونطولوجية - **إن العالم التجريبي، أي** الواقعي، هو **الموقف** المتبدل - **فيفارتا لبراهمان**. ويشير هذا الموقف إلى معارضة هذه النظرية بارينامـا، وهي بوذية يوغاشارا، ولطاوية لاوتزو وشوانغ تزو والكلاسيكية، ولوجود وجود محي الدين بن عربي، ولعدد كبير من المدارس الفلسفية الشرقية الأخرى، **التي تؤكد أن العالم تحوّل اونطولوجي بارينامـا للمطلق ذاته.**

يقول شانكرا: يظل براهمان - أتمان مستغرقاً على نحو أبدي في غبطته المتافيزيائية، بحيث أنه يستميل التحرك باتجاه عالم الظاهرات. لكننا لا نستطيع أن نشاهد براهمان في لقائه، أي في تنوعه المطلق، نتيجة لتأثير مايا، وهي القوة الخفية التي تفعل وتؤثر في وعينا العائد للدرجة الأولى.

في تجربة وعينا، نشاهد براهمان متعدداً في آلاف الأشكال ولا يتجلى براهمان على نحو فاعل، ولا يظهر هذا الشيء أو ذاك فحسب، بل يظهر لنا، عبر حجب مايا[٢]، بأنه الشيء الذي ندركه. وهذا هو «المظهر» الذي تعنيه

١- أتمان: هي الذات التي تتجاوز العقل والجسد.

براهمان: هو الروح الكلية، كلية الألوهة.

٢- الوهم: العالم وهم لأننا نراه على مغاير عبر حجاب تارة وعبر الاسقاط تارة أخرى.

فيفارتا. والنتيجة التي تبلغها هذه النظرية هي أننا نمتلك عالماً واقعياً، تجريبياً، أو فيزيقياً هو، بحسب تصور شانكرا، الوحدة الميتافيزيائية التي تبدو لنا كما لو كانت الكثرة أو التعددية الأونطولوجية، وذلك بحسب التعيينات والتحديدات. ولا شك أن **«المادة» في تصور هذا النوع، ليست أكثر من شكل خاص يضطلع به براهمان الذي «يظهر» عبر حُجب مايا لمستوانا الحسي العارف.**

يختلف موقف بوذية ماهايانا قليلاً،... ماهايانا فئة من الجماعة البوذية «المثالية» **وتشير المصطلحات التي تعتمدها بوذية ماهايانا إلى المطلق، مصطلحات مثل: الخلاء، الفراغ، اللاّشيء،** العدم. وتترك فينا هذه الاصطلاحات انطباعاً بأن هذا اللاّشيء نشاهده بالوعي لذا، يجب علينا أن نلاحظ، ونحن نقرأ كتب هذه البوذية، ميلاً عاماً واضحاً باتجاه تماثل أو توافق الحقيقة المطلقة مع الوعي المطلق. ويحمل هذا الميل «المثالي» إلى أطرافه القصوى إلى تشانغ شي هسين لو، ألفيلسوف البوذي الهاياني الذي عاش في القرن الثاني الميلادي. ويتمثل هذا الميل «المثالي» في العبارة التالية: الحقيقة المطلقة اللامشروطة واللاّمتعينة تتماثل مع الروح الوحيدة في المفهوم الخاص بـ«الروح - الحقيقة».

عندما ننتقل إلى الفيدانتا ندرك أن الفرق الأساسي القائم بينها وبين البوذية يقع في أن براهمان اللاّ متحرك واللاّمتغير يبدو في أشكال فيزيقية بسبب فاعلية وعي المستوى الأول الذي يهيمن على مايا. لكن مفهوم «الروح - الحقيقة» الملازم لتصور البوذي يتميز بطبيعة ديناميكية في جوهرها. ففي الحالة الأولى، يبقى لامتعدد ولا متنوع الفيدانتا لامتغيراً على نحو دائم، في حين يبدو لنا متعدداً عن طريق مايا الملازمة لوعي المستوى الأول. وفي الحالة الثانية، يصدر «العدم الميتافيزيائي» طاقته الميتافيزيائية على نحو فعّال بواسطة وعينا العائد إلى المستوى الثاني، فيتحول إلى ظاهرات وإلى آلاف آلاف الصور الأونطولوجية، ويبدع ماندعوه العالم الواقعي أو التجريبي.

الى جانب نموذج مثالية الفيدانتا والبوذية، نجد شكلا آخر، أقل أهمية

لهذه المثالية، يمثل اختلافاً فيما يتعلق بقضية المادة والوعي. ويتميز هذا النوع الثاني لفلسفة «المثالية» عن غيره في انه يفترض عند نقطة صفر الحقيقة حضور شيء متميز عن المادة والوعي، وذلك عوضاً عن توحيد مباشر للحقيقة المطلقة الميتافيزياء مع الوعي المطلق، وشرح **وجود العالم المادي عن طريق ظهور أو تطور «الروح الكونية»**. والحقيقة في نظر هذه المثالية، شيء يقع الى ماوراء المادة - الوعي. ولاشك أن هذا النوع في المثالية يرمي في المادة والوعي شكلين متنوعين اضطلع بها اللاظاهراتي في مجرى سياقه الذاتي الظاهراتي. وفي هذا التصور يتجدد اللاظاهراتي بأحد امرين:

١ - اما أن يكون حيادياً بين المادة والوعي. ٢ - او سابقا لاستقطابهما الأونطولوجي.

نجد أصول هذا التصور في الشرق عند العديد من الفلسفات المرموقة والمعروفة. وعلى سبيل المثال نتحدث عن اثنتين منهما:

١ - الاونطولوجيا العربية العرفانية لابن عربي.

٢ - الاونطولوجيا الصينية لتشو - تزو.

ومن العبث القول ان تقديمنا لهما ينحصر بالضرورة في خلاصة بسيطة

٨ - الأونطولوجيا العربية العرفانية لابن عربي

تتمثل اولى هاتين الفلسفتين الداعية الى وحدة الوجود - الأحادية الوجودية - بابن عربي (١١٦٥ - ١٢٤٠) الفيلسوف العربي الذائع الصيت الذي عرفت فلسفته بوحدة الوجود. وكما يشير هذا التحديد يقتضي الأمر اعادة بناء الرؤية الغنوصية - العرفانية - لـ «الحقيقة» التي يدعوها ابن عربي «الوجود» **وبهذه الكلمة، يعني ابن عربي تلك الطاقة الكونية الحية التي تتابع الخلق عن طريق سيرورة ظهورات وتجليات ذاتية أونطولوجية تدريجية ومكشوفة في بنية رتيبة لأشكال الكون كلها، بدءا بالصور الميتافيزيائية ذاتها وانتهاء بالعالم المادي.**

والوجود المحض، اللامنطقي، الكائن في الدرجة الأسمى من السلسلة الرتيبة التدريجية ا لأونطولوجية يتماثل مع براهمان الفيدانتا، اللاّمتنوع. وعلى غيرماهو عليه براهمان، أتمان، لايتماثل هذا اللاّمتنوع مع الوعي المطلق، هذا لأنه يجب ان يكون الى ماوراء كل وعي طالما أن النسخة المطابقة ليس لما ندعوه تجربة الفناء فحسب - التي تعني تجربة الابطال الكلي للوعي - بل أيضاً فناء الفناء الذي يعني إبطال إبطال الوعي هذا هو الوجود المحض البسيط في وصفة اللامنطقي المطلق. ويعد الوجود في هذه المرحلة عدماً أو لاشيء لأنه لامنطقي على نحو مطلق وفي منهج ابن عربي، الأونطولوجي ندعو هذه المرحلة الحقيقة الأحادية أو «الوحدانية الكلية» للكيان أو الوجود.

أكد ابن عربي، وهو يبني على ماكشف له في تجاربه التأملية الحاضر، ان العدم-اللاشيء- المتافيزيائي حي ذو نزعة أكيدة تحثه دائماً على الكشف عن ذاته في مراحل متتابعة. وتدعى المرحلة الأولى لهذا التطور الذاتي للكشف **«الأحادية»** أو «الواحدية التآليفية» للكائن وفي هذا الطور يتحول **الوجود العدم الى وجود وعي،** وعي كوني، لاظاهراتي، بوحدة ابن عربي مع **الوعي الإلهي أو الوعي الذاتي للإله،** وهكذا نجد في هذا المنهج المتافيزيائي أن مايماثل براهمان في منهج الفيدانتا المتافيزيائي لايظهر على المشهد إلا في طور ثاني، وذلك لأنه تطور أونطولوجي لـ «الحقيقة المطلقة» اللامتعينة.

تتميز فلسفة ابن عربي، باعترافها أن الوجود - الوعي حتى ولو ظل خارجياً، واحد لامنقسم يكون في داخله وعلى نحو وجود بالقوة، متنوعاً الى صور نموذجية مثالية، ومثالية أصلية، وهذا مايعنيه واقع أنه واحدي. وهذا ماتعنيه الوحداية التآليفية للحقيقة. ويعد كل تنوع من التنوعات الكامنة، المكنة لوجود مثالاً اصليا وأنطولوجيا يعني مسبقاً، لذاته، بأنه سيكون النطاق الخاص الذي سيتجلى فيه بأشكال واقعية ملموسة **ويكلمات اخرى يتبع الوجود، وهويتنوع الى هذا الطور في الاشكال الداخلية للوعي الألهي، تطوره الأونطولوجي حتى المرحلة الأخيرة حيث ينبث في الاف الظاهرات بما فيها المادة والوعي المأخوذات بمعناهما العاديين.**

والمادة، وقد احتلت موضعها عند الدرجة الدنيا من البنيان التسلسلي الرتبي المتدرج للوجود، وتشكلت من العناصر الاربعة: النار، الماء، الهوا ء، التراب، ليست، في تصور ابن عربي، «مادية» بالمعنى الحرفي للكلمة: هي روحية حتى ولو أنها شكل أو حتى ولو كانت تحتل درجة أونطولوجية دنيا، قد تكون ادنى درجات الوجود. ومع ذلك تتجلى «الحقيقة السامية» في هذه المادة. يقول ابن عربي: «لاشيء في العالم التجريبي غير حي، كل شيء ينبض بالحياة وتحييه «روح»، والعالم كله مشبع بالحياة، مادام انعكاساً للوعي الإلهي».

نقارن الآن الأونطولوجيا العربية – العرفانية لابن عربي، التي اوجزنا وصفها، مع اونطولوجيا كونفوشية، هي أونطولوجيا الـ «ين» والـ «يانغ» لواضعها تشو- تزو (١١٣٠ – ١٢٠٠) اعظم فيلسوف صيني للكونفوشية المحدثة.

٩ – الانوطولوجيا الصينية لتشو – تزو

انطلقت تشو- تزو من النقطة ذاتها التي انطلق منها ابن عربي، ونعني ان «الحقيقة» المتافيزيائية أو المطلقة وهي الحد النهائي أو الأقصى للامتنوع الأونطولوجي الملازم للمادة والوعي، والمتطور باتجاههما، هي الحد الذي يجد فيه الوعي، في مرحلة تطوره الاونطولوجي الأخيرة، أنه قد تمدى – اصبح مادة.

نلاحظ اول مانلاحظ، أن المتافيزياء التي يتطور منها منهج تشو- تزو الأنطولوجي، لاتتصل بالوعي، وليست هي كونية، مطلقة أو تجريبية، ثمة قعر او صميم بدئي للأشياء الموجودة في العالم الواقعي التجريبي: هو اللامتعدد، اللامتنوع، كما ورد في المناهج العديدة الموازية التي نتعرف من خلالها على ديناميكية الطبيعة. **ويظل هذا اللامتنوع في سياق التنوع على نحو دائم.** ففي المرحلة الاولى لهذا التنوع الذاتي تتضاعف الذروة ا لكبرى او النهاية القصوى الى «ين» و «يانغ» وفي اللحظة التي يباشر بها اللامتنوع تطوره باتجاه تنوعه الذاتي، يجد ذاته مستقطباً في المبدأين البدئيين للكيان وهما الـ «ين» والـ «يانغ». احدهما سالب وثانيهما موجب **وفي اللحظة التي يظهر الـ «ين» والـ**

«يانغ» تتوقف «الحقيقة السامية» عن أن تكون متافيزيائية وتتحول الى شيء ماهو في جوهره فيزيقي، مادي، وهكذا نجد أنفسنا في النطاق الفيزيقي. وانطلاقاً من هذه المرحلة، يتجلى كل شيء في البدء الفيزيقي أو المادي للكيان. وبالتأكيد لايكون الفيزيائي في نهايته ، كما رأينا أكثر من تحول اونطولوجي لمتافيزيائي ويستتر المتافيزيائي خلف تقييماته الفيزيائية فهو لوغوسها Logos الأنطولوجي السري، الخفي. ويتأثر الفيزيائي، منذ ظهوره بمسؤوليته الخاصة لكي يوجه الى الكيان جميع الأجسام المادية العلوية والأرضية، وليهيمن على مصيرها.

يعد النطاق الفيزيائي الذي يلعب دوراً أساسياً في تكوين أونطولوجيا تشو ـ تزو، **اتصالية «دون انقطاع» للمادة**، للطبيعة الغازية، وللطاقة المادية الكونية التي تمثل الكل، من حيث ان الشكلين الخارجين الرئيسين هما الـ «ين» والـ «يانغ» **ويكون النطاق الفيزيائي في حالته البدئية كتلة متجانسة من المادة منجذبة دائماً الى حركة دوارة عنيفة، الأمر الذي يجعلها تميل على نحو طبيعي الى تكاثف والى تلطيف جزئيين** وحيث بتكاثف النطاق الفيزيائي تظهر أشكال محدودة تقريباً. وندرك انها حالة انعدام شكلها الأصلي وبطبيعة الحال، يوجد عدد لامتنه من الحالات المتوسطة بدءا من أعلى درجة للكثافة الى حد اقصى للطاقة **وهكذا، يوجد في العالم عدد لامتنه من الأشياء بعضها كثيف تقريباً ثقيل ومشوش، وبعضها الآخر على النقيض، لطيف نسبياً ونعني خفيفاً، رقيقاً ونقياً.**

نخلص الآن الى تحديد الـ «ين» والى «يانغ» الـ «ين» هو كل ماهو ثقيل، كثيف وكدر، والـ «يانغ» هو كل ماهو لطيف، خفيف، رقيق، ونقي، اذن في الوجود توجد جميع الأشياء في خليط بدرجات متفاوتة من الـ «يانغ» والـ «ين» وينطبق هذا القول على الانسان ذاته فالانسان، كأي شيء آخر في هذا العالم، هو على نحو بدئي، شكل خارجي للنطاق الفيزيائي. ومع ذلك يشتمل تكوينه على معلمي الـ «ين» والـ «يانغ» وفي «الانسان» يتمثل معلم الـ «ين» في بنيته

الجسدية، ويتجلى معلم الـ «يانغ» في قدرة حركته ومعرفته وعلى نقيض فكرة العقل المشترك، او الحس المشترك الذي يتجه الى اعتبار الجسد مادة والروح لامادة يعتقد تشو ـ تزو أن «العقل» أو «النفس» ليس أقل مادية من الجسد، على أساس انه تشكل خاص للنطاق الفيزيائي. وبهذه الصورة، يتمدى يصبح مادياً – الوعي في إحساسه وكما ذكرنا، تبدو روعة وجهة النظر هذه. مفوضاً عن ان نجد أنفسنا ماثلين في حضور تطوق المادة – تحول المادة الى طاقة – كما نسمع من فيلسوف مثالي، نجد أنفسنا أمام وضع جلي واضح لتمدي – يصبح مادة – الوعي.

يعد الوصف المقدم، والخاص ببعض مناهج الفلسفة الشرقية مبسطاً وموجزاً بحيث انه لايفي حق غنى وأصالة الافكار التي تشكل برهاناً للفلاسفة الذين يمثلون الفكر الغربي. وكما ذكرنا، ونحن نعرض مناقشتنا اننا لم نقصد أن نقدم عرضاً للأفكار العديدة التي برزت في غضون تاريخ الفلسفة الشرقية وذلك فيما يخص قضية المادة والوعي. فمنذ البدء، أردنا ان نوضح مايشكل الواقع الأكثر تمييزاً لتلك الفلسفات كل مرة تعالج فيها هذه المعضلة الخاصة وهذا ما اقتضى تسمية الموضوع «المثالية الشرقية» ونأمل ان نكون قد نجحنا على الأقل في تبيان ان كلمة «مثالية» في هذا السياق لاتفهم على نحو صحيح مالم نشر بوجه خاص الى التجربة المتافيزيائية الاساسية التي تتجلى للعيان عند المستوى الأعمق للوعي، الأمر الذي جعلنا نقترح تسميتها «الوعي من الدرجة الثانية» والذي نعرفه عادة باسم الشعور أو الوعي التأملي للحقيقة.

❋ ❋ ❋

حقوق الإنسان والحريات العامة
حرية الإعلام والتعبير

عبد الهادي عباس

بعد أن ألقينا نظرة على مفهوم حقوق الإنسان وحرياته العامة ، نتطرق في هذا القسم الثاني من البحث إلى موضوع حرية الإعلام والتعبير بما في ذلك حرية النقد وأنواع الرقابة ومداها على ضوء الفقه والقانون والممارسة.*

---

* عبد الهادي عباس: محام وباحث من سورية، صدر له العديد من الكتب في القانون، كما صدر له العديد من الكتب المترجمة عن الفرنسية.

*سبق ونشرت هذه الدراسة في مجلة المعرفة العدد /٣٦٣/ لعام ١٩٩٣.

١- التعريف بحق الإعلام وتطوره:

تصنف حرية الإعلام بين الحريات الجمعية التي أتينا على ذكرها سابقاً، وهذه الحرية أو هذا الحق من حقوق الإنسان هو حق حديث متطور بتسارع مذهل وهو من مقومات وانتاج الحضارة الحديثة. فمنذ اختراع(غوتنبرج) المطبعة في عام ١٤٣٤م، وحتى الآن، اجتاز العالم في ميدان الإتصالات السرعة القصوى، وفي كل يوم يطالعنا فتح جديد في هذا الميدان، لم يكن أحد يحلم به منذ سنوات.

لقد فتح اختراع الطباعة العظيم، المعاصر نهاية القرون الوسطى تقريباً، ابواب عالم جديد وعدل بشكل أساسي علاقات التعبير بين البشر. وحتى ذلك الحين كان نشر المعرفة والأفكار في أسوأ حالاته ومحصوراً ببعض رجال الدين أو عن طريق النقل الشفهي الذي كان ثراً ولكنه محدود بذاته. وقد أخذت سيطرة الكتابة منذ هذا الإكتشاف العبقري ترجح بشكل مستمر وتتطور تباعاً. ورغم هجمة الوسائل السمعية والبصرية الحديثة في القرن العشرين والتي لا تقاوم، فإنه ينبغي التأكيد على أن الطباعة لاتزال تعيش أفضل أيامها أو عصورها الجميلة.

لم ينقض وقت طويل على اختراع الطباعة حتى أخذ المفكرون يستخدمونها، وماذا كانت امكانيات اصلاحات (لوثر) و(كالفان) لو لم يتمكنا من استخدام الكتب المطبوعة؟ وهل كانت توجد الثورة الفرنسية لولا فولتير وجان جاك روسو وأمثالهم.

إن الرجوع إلى تاريخ النهضة الغربية يوضح بجلاء أن الصحافة المكتوبة كانت إحدى المنتجات الأكثر استعمالاً والأكثر تمييزاً للمجتمع الصناعي، وقد كان تقدمها مرتبطاً ارتباطاً تاريخياً بنمو المدنية الغربية منذ بداية القرن السابع عشر، وفي العالم المعاصر لا يزال استهلاك الصحف والمنشورات الدورية ظاهرة شديدة التعبير على درجة نمو البلاد وتطورها الحضاري.

وفي الواقع إن الكثير من حقوق الإنسان كحرية الفكر والضمير

والإعتقاد وحرية التعبير عن الآراء ومعرفتها وتصحيح الأفكار ومعرفتها، تبقى وهماً بدون وجود الوسائل الحديثة لنشرها والتواصل فيما بين البشر بشأنها، وإذا كانت الطباعة بدئياً هي الوسيلة الأولى الهامة، ثم تطورت هذه الوسيلة وغيرها فضلاً عن تأثيره وتأثره بالعوامل والتيارات الفكرية والإجتماعية التي تتداول على الوسط الذي نشأت أو عاشت فيه هذه الحرية.

ومع تزايد أهمية الإعلام وتطور وسائله وقدرته على توجيه وتصنيع آراء الناس، برزت مشكلات واشكالات شأنها شأن أي تطور خطير وكبير، وتتناول هذه الإشكالات نواحٍ مختلفة لها علاقاتها المباشرة بحقوق الإنسان والحريات العامة ومدى هذه العلاقات المتنامية.

إن ما طرأ على وسائل الإعراب عن الفكر من تطور أساسي بتقدم التقنيات الحديثة وانتشار الإذاعة اللاسلكية ومحطات البث ووسائل الإتصال الحديثة المدهشة، وإن اعتبار محطات الإذاعة إما تابعة للحكومات تنفق عليها من الأموال العامة وتكون حريتها محدودة بالنسبة للحكومة، وإما أنها تابعة لأفراد أو شركات تنفق عليها من أجور اعلانات الدعاية التجارية والصناعية والمالية تزيد وتنقص تبعاً لقدرة المحطات على اجتذاب جماهير المستمعين واهوائها وعقائدها، كل ذلك قد زاد أيضاً في تعقيد وسائل الإعراب عن الفكر ووسائل الإعلام، وكان له اثره الكبير في تكوين الآراء والجماعات والأحزاب وأصبح من العسير معه على أية جماعة التأثير في الرأي العام بوسيلة فعالة من وسائل الإعراب عن الفكر على صورة مستمرة منظمة إلا بالأموال الكثيرة والقدرة اللازمة للتحكم بوسائل الإعلام والإتصال التي أصبحت في عصرنا قوة هائلة ادركت الأمم والشعوب أهميتها وعبر عن دورها الهام قادة الفكر والحكم والرأي في كثير من المناسبات وهذا ما أشار إليه - مثلاً، (جورج بوش) رئيس الولايات المتحدة الأميركية في خطابه أمام الجمعية العمومية للأمم المتحدة في ١٩٩١/٩/٢٣ بقوله: «ان ثورة الإتصالات حطمت العزلة المفروضة على الشعوب وكذلك حطمت الجهل وفي مناطق كثيرة من العالم تغلبت التقنية على الإضطهاد وتحققت فرضية هي: إن عصر المعلومات هو بالقدر نفسه عصر الحرية».

لكن هل صحيح أن عصر المعلومات الذي نعيش فيه هو عصر الحرية؟ صحيح أنه عصر الإنتقال السريع للأفكار مثلما هو عصر الإنتقال السريع الحر للبضائع ولكن هل تتمتع جميع الشعوب بقدرتها على الإنتفاع بثورة الإتصالات والمعلومات والأفكار من حيث قدرتها على إيصال صوتها إلى العالم، وهل يمكن للأفراد التمتع بلذة الحرية فينقلون رأيهم وفكرهم ضمن مجتمعهم أو ضمن مجتمعات أخرى بحرية ...؟ أم أن هذه الحرية في الإعلام احتكرت وحصرت بالقادرين عليها كما هو الشأن في الثروة والسلاح، وأصبح الإعلام بتعدد وسائله من صحافة وكتب مطبوعة واذاعة وتلفزة ومعلومات تتبادلها أجهزة الكمبيوتر والفاكس سلطة رقابة عامة من جهة وأداة لتشكيل وصناعة الرأي العام وقوة سياسية يخشاها الساسة والعامة على حدٍ سواء وتفرض على الناس طريقة عيش وتفكير ونمط حياة وتوجه لا علاقة فيه لحرية الرأي والفكر.

وهكذا، مع تقدم العلم وتطور المجتمعات البشرية وانظمة الدول ومع الإختراعات والإكتشافات الحديثة المذهلة التي جعلت العالم قرية كبيرة على حد تعبير أصبح متداولاً، فإن مصلحة الدولة بالنسبة للإعلام كان لابد أن يشحنها التطور، وكان لا بد للحق في الإتصال الذي أصبح من أبرز القضايا المحورية في عالم الإتصال اليوم أن يبرز بأبعاد جديدة ليس لأنه يمس بصورة مباشرة حقوق الإنسان وقضايا الإتصال ذاتها ولكن لأنه يمس مباشرة سياسات الإتصال بجوانبها السياسية والتنظيمية والقانونية والفنية ويلامس تفاعلات معقدة بين النظم الإعلامية المختلفة في البيئة الدولية وتقترن جذوره التاريخية بحرية الرأي وحرية التعبير التي حصلت على أول اعتراف رسمي بها في المادة ١١من ميثاق حقوق الإنسان والمواطن المعلن في فرنسا عام ١٧٨٩ غداة الثورة الفرنسية والذي نص على أن« التداول الحر للافكار والأراء هو أحد حقوق الإنسان المهمة فيجوز لكل مواطن أن يتكلم ويكتب ويطبع بصورة حرة مع مسؤليته عن سوء استعمال هذه الحرية في الحالات التي يحددها القانون».

وقد ركزت هذه النظرية آنذاك على جانب الحرية اكثر من تأكيدها على

جانب الحق. وقد ظل هذا المفهوم سائداً في القرن التاسع عشر حتى بداية القرن العشرين حيث لحقت تغييرات هامة تحت تأثير النظريات الإشتراكية التي رأت أنه لا يكفي تسجيل حرية الرأي والصحافة، بل يجب افساح الطريق لمارستها باعتبارها حقاً[1] وعندما صدر الإعلان العالمي لحقوق الإنسان في عام ١٩٤٨ نص في مادته التاسعة عشر على « ان لكل فرد الحق في ابداء رأيه دون تدخل وان لكل فرد الحق في حرية التعبير بما في ذلك حرية استقاء المعلومات أو الأفكار من أي نوع وتلقيها ونقلها بغض النظر عن الحدود وكانت الجمعية العمومية للأمم المتحدة قد اتخذت قرارها المشهور برقم ٥٩ في ١٤/١٢/١٩٤٦ في أول دورة لها الذي نص على أن حرية تداول المعلومات من حقوق الإنسان الأساسية وهي المعيار الذي تقاس به جميع الحريات التي تكرس الأمم المتحدة جهودها لحمايته» «وان «حرية الإعلام تتطلب بالضرورة ممن يتمتعون بمزاياها ان تتوافر لديهم الإرادة والقدرة على عدم اساءة استعمالها فالالتزام الأدبي بتقصي الحقائق دون انحياز ونشر المعلومات دون تعمد شيء يشكل أحد القواعد لحرية الإعلام، وتوالى بعد ذلك الإعتراف بحرية الإعلام ومتعلقاتها. واكدت الإتفاقية الأوربية للحفاظ على حقوق الإنسان لعام ٩٧٠ على هذا الحق، وقد ظل الحوار مستمراً بلا انقطاع حول الحريات الإعلامية وتطبيقها مع كل تطور ثقافي يجد على مجالات الإتصال.

صحيح أن من حق المواطن في الإعلام شأنه شأن حقوق الإنسان الأخرى المتعلقة بحريات العقيدة والرأي والتعبير والنشر الخ.. لا يكفي في بحثها فكر الفيلسوف ولا علم الفقيه ولا دراسة عالم الإجتماع ولا تجربة الصحافي... بل يحتاج إلى كل ذلك في وقت واحد وهي بالطبع مهمة صعبة تتطلب بحثاً متصلاً ومتكاملاً كي لا تنغلق عليها بحوث الفقهاء وساحات المحاكم أو نقابات الرأي لأن الموضوع اخطر من أن يترك لفقهاء القانون وحدهم، ولأن

١ ـ انظر مقال د ـ جمال العطيفي والمستقبل العربي عدد ٩٨٠/٧/١٧. بعنوان «الحق في الإعلام وعلاقته بالتخطيط الإعلامي على المدى الطويل».

حق المواطن في الإعلام ليس بحثاً دستورياً وقانونياً فقط يتصل بالدستور والقيود الإجرائية والقانونية في قانون العقوبات على حرية العقيدة والنشر فحسب بل يحتاج إلى دراسات اجتماعية معمقة يبرز فيها دور المجتمع التاريخي والحضاري والنظام السياسي الذي افرزه هذا المجتمع لا سيما وان الصراع في المجتمع بين السلطة والحرية وسلطان الحكمة وكلمة السلطان، وبين النظام والتنظيمات والجماعات أو الأحزاب والنقابات سلماً أو توتراً أو عنف يحتاج إلى كل بصيرة وروية والخوض في أعماق تكون ضمير المجتمع وما استقر في اعماق وجدانه..وفي هذا تبقى المسألة سواء تعلق الأمر بالصحافة المكتوبة أو بالصحافة المرئية المسموعة متبلورة بصورة عامة حول معرفة كيفية التوفيق بين صفة المصلحة العامة للإعلام، مع فقدان الرقابة، ومع حق النقد في الأمور السياسية وما يتعلق بها، ومع حدود السلطة الحاكمة في ظل قبول الرأي الآخر أي في ظل التعددية.

لأن حرية الإعلام أو بالأحرى حرية وسائل الفكر شأنها شأن اغلب الحريات العامة توضع في مواجهة تهديدين محتملين، أولهما تهديد السلطة السياسية والثاني تهديد المال. الأول يغري باستمرار بسط رقابته على الصحافة وكل وسائل الإعلام لضمان فرض نفسه على الرأي العام وتوجيهه في مصلحته، والآخر وبطريقة أكثر حداثة وبساطة لأن الصحافة المكتوبة أصبحت صناعة تتطلب وسائل بشرية وتقنية ومالية ضخمة واستثمارات هائلة .... وكل ذلك يكون بالنسبة للحرية خطراً مفسداً.

ولم تعد الحرية مشكلة« في حد ذاتها» يهتم بها الفيلسوف والمفكر، بل وأخذت التساؤل عن الحرية ينتقل من المعنى الفكري والتجريدي إلى التطبيق وظهرت مشكلة الحرية والسلطة، والحرية والدولة أي الحرية في المجتمع.

وإذا كانت السلطة ليست غاية في حد ذاتها، بل هي كيان شرعي يخضع لحكم القانون. فإن ما توصل إليه الفكر الحديث من لزوم إقامة التوازن والضمانات السياسية كمبدأ فصل السلطات، والإعتراف بالمعارضة وخضوع

الدولة الشرعية أي لسيادة القانون، قد اعتبر خطوة هامة في نقل الحرية إلى مجال الحماية القانونية، بحيث أصبحت الحرية ذات المدلول السياسي المحض حقاً قانونياً يمكن المطالبة به. ومن هنا يجري التأكيد على المقولة التي اشرنا إليها أنفاً في تعريف الحريات وهي ان هذه الحريات لا توجد إذا لم يعترف بها القانون(٢).

les Libértés n ant d'ex is tane que si elles reeonnues par la loi

حتى ومع اعتراف القانون بحرية الإعلام أو بالحق به وبخاصة في البلدان الغنية المتطورة، وحتى مع تأكيد المواثيق الدولية وسائر بلدان العالم على هذا الحق، فإن التناقض بين النظرية والممارسة يبقى كما هو في حقوق الإنسان الأخرى صارخاً وقائماً، بل إنه في نطاق الحق بالإعلام اكثر بروزاً ذلك لأن ماوصلت إليه الحال في بلدان الديمقراطيات الغربية وبخاصة في اميركا، هو ان مجال الحرية والإختيار في ميدان الصحافة الحديثة أصبح محدوداً جداً حتى ولو ملك من اراد الدخول في هذا الميدان اموالاً طائلة، لأن احتكار وسائل الإعلام وصل ضمن مصادر معدودة تخصصت فيها وكالات انباء قليلة جداً وتمركز مؤسسات صحفية ضخمة معدودة، وتغرف جميع الصخب حتى على المستوى الدولي - شاءت أم أبت من وكالات الأنباء المحدودة، ويقوم فيها موجهو الرأي العام بما يتفق مع مصالحهم وبضاعتهم، ويختلقون الأخبار والأحداث المؤثرة لتحقيق غرضهم الأساسي في الربح ... وهكذا على سبيل المثال، فإن ملك الصحافة الاميركية العجوز(وليم راندولف هيرست) واشهر مختلق للحوادث كان يملي القضايا الأساسية بنفسه ويبين طريقة عرضها كي يوجه الرأي العام هو وامثاله في اتجاه يتلاءم مع مصالحهم(٣)

٢- د. محمد عصفور - رسالة دكتوراه عن الحرية في الفكر الديمقراطي والاشتراكي ص ٤٢ - ٤٣ - ط ١٩٦١.

٣ - انظر أصول الحرية - روجيه غارودي - ترجمة بدر الدين السباعي ط. دمشق ١٩٥٥ ص ١١

صحيح ان وسائل الإعلام في البلدان الديمقراطية، رغم نفوذها الكبير، لا تستطيع فرض ماتشاء، بيد أن مايمكن التأكيد عليه ان سطوة صناعة الإعلام بلغت درجة من القوة لم يعد يمكن للسياسة تجاهلها. ومع تطور وسائل الإعلام ومنها الصحافة إلى صناعة تتركز كغيرها عملاقة من صناعات النظام الرأسمالي، ومع ماأصبح لهذه الوسائل من مظاهر تقنية مذهلة لم تكن تخطر على بال انسان، ومع التطورات العالمية الخطيرة التي شهدها العقد الأخير من القرن العشرين حيث ظهرت سلطة للإعلام بجبروتها أكثر فاكثر على المستوى العالمي حتى ان مراكز الإستخبارات الكبرى وأميركا مثلها - تعترف بأن حوالي ٨٠٪ من معلوماتها تستقيها من وسائل الإعلام العالمية، وحتى وصل الحد إلى التاكيد على مظاهر سطوة الإعلام بما كان لأثره على المستوى الدولي حديثاً فيما تناقلته انباء الأحداث التي تعرض لها الإتحاد السوفياتي - سابقاً ابان الإنقلاب الفاشل عام ٩٩٠ ضد غورباتشوف بحيث ذكرت بعض الدوائر إن الإعلام الدولي هو الذي اسقط الإنقلاب .. ورغم وجود مبالغة في هذا القول، إلا أن الدور الذي لعبه الإعلام الدولي في الضغط على الإنقلابيين عبر الإعلان عن حقيقة ما يجري كان عاملاً مهماً في التعجيل بنهاية الإنقلابيين.

وفي كل يوم يقوم دليل في مختلف ارجاء الدنيا على استغلال وسائل الإعلام العالمية وقدرتها الفائقة في التأثير، وعلى اخفاء نوايا القوى الكبرى في التسلط على مقدرات الشعوب تحت غطاء من الإنسانية والرحمة، وفي استغلال مبادىء حقوق الإنسان لأغراض انسانية، وقدرت وسائل الإعلام الضخمة على خلط المفاهيم وتشويه الحقائق، وعلى التضليل الإعلامي واعتباره سلاحاً للإبتزاز ممن يريدون في الواقع تحقيق مصالحهم، ومن أبرز الأمثلة على ذلك على المستوى العالمي ماروته وسائل الإعلام الغربية عن الصين منذ سنوات وعن مذابح فيها ضد المتظاهرين من الطلاب رغم أن الحقيقة المؤكدة فيما بعد أنه لم يقتل شخص واحد، ومالجأت إليه وسائل الإعلام في حرب الخليج وماتقوم به كل يوم على المستوى الدولي في الأحداث القائمة حيث تختلط الحقيقة وتتشوه في أذهان الناس وعقولهم تحت جبروت وسائل الاعلام المتحكمة.

وسواء أكان ذلك على المستوى الدولي أم على المستوى الداخلي في كل دولة فإن الحق بالإعلام وحرية الإعلام لا تشغل إلا هامشاً ضيقاً جداً لكنه مختلف من بلد لآخر، ويبقى مجرد أمل شأنه شأن حقوق الإنسان الأساسية الأخرى حكراً على بعض القوى التي تشكل نسبة صغيرة جداً في المجتمع الدولي كما في المجتمع الداخلي.

٢- الحق بالإعلام ومؤسسة الرقابة.

إذا كانت حرية الإعلام حق من حقوق الإنسان كما ذكرنا، وكما اشارت إليه نصوص القانون الدولي ودساتير معظم دول العالم، وإذا كان هذا الحق المرتبط بحرية الرأي والفكر، سواء على المستوى الدولي أم على المستوى الداخلي كان ولايزال بما يمثله من سطوة وتأثير عرضة للإستلاب ومحاولة السيطرة عليه من قبل القوى الكبرى في العالم بالنسبة لشعوبها المقهورة، وإذا كان الحال يختلف تبعاً لأهمية الموضوع ولقدرة الشعوب والأفراد على التشبث بحقوقها والدفاع عنها، فإن مايمكن قوله بإيجاز في هذا الصدد انه رغم تحكم القوى الإقتصادية الكبرى في البلدان الرأسمالية بوسائل الإعلام فإن هامش الحرية الواسع المتاح للمواطن أو الجماعات بالتعبير عن رأيها ووجود التعددية السياسية فعلاً لاقولاً، وحرص المواطن على القانون وسيادته كل ذلك يمكن الصحافة أن تلعب دوراً مفيداً ومؤثراً كما حصل ويحصل كل يوم بالنسبة للصحف ودورها ....

وكمثال على ذلك ماأثرت به الصحافة الأميركية في تعاملها مع حرب فيتنام أو قضية« ووترغيت» وغيرها، وكما تؤثر فيه الصحافة الفرنسية والبريطانية وغيرها في معالجة الفساد وكشف أعمدته على أعلى المستويات، كما يمكن للصحافة أيضاً دعم القضايا الإنسانية كالدعوات التي تقوم في مصلحة السكان من ضحايا الكوارث أو المعرضين للمصاعب، لكن هذا لا ينفي امكانية لعب الصحافة دوراً ضاراً كالحملات الإفترائية ضد رجال السياسة أو الشخصيات الأخرى أو القيام بحملات تشهير ضد بعض أجهزة الدولة، وغالباً

ماتكون الحدود غير واضحة بين الإستشهاد بالرأي العام وتحريكه، ومن المتفق عليه ان قانون العقوبات لا يحل كل المصاعب ولذلك جرى التفكير في بعض البلدان باعداد قانون للأمور المتعلقة بالواجبات الأدبية، وفي كل الأحوال يمكن القول إن المؤسسات الإعلامية إذا كانت تطورت في البلدان الصناعية المتقدمة لتصبح مؤسسات تجارية تسعى إلى الربح ضمن منافسة مالية جادة مع مؤسسات لها نفس الطابع، فإن هذا قد اعطاها قدراً من المرونة والموضوعية، لكن لعبة المنافسة المالية ليست مطلقة بل تحدد بجملة من الإنعكاسات المرتبطة بتطور المؤسسات الديمقراطية التي تمنح تلك المؤسسات الإعلامية ووسائلها سلطة لها علاقة بالضمير بحكم ارتباط خدماتها بالرأي العام مباشرة، لكن من هو الذي يضع حدود سلطة الضمير هذه؟ وماهي المصالح التي تمثلها هذه الوسيلة الإعلامية أوتلك؟ ومن الذي يضع الحدود للأخلاق المهنية؟ وأي اخلاق يجب ان تسود ..؟ الخ ..

كل هذه التساؤلات وغيرها قد يمكن الإجابة عليها جزئياً عبر الخوض قليلاً في آلية العمل الإعلامي كرأسمال واستثمار اخبار اعلاميين في علاقاتهم المتشابكة حيث لاتوجد هيئة دولية أو محلية تتمتع بسلطة تنظيم سلوك وسائل الإعلام وبخاصة في البلدان الليبرالية، ولا يوجد بالقدر نفسه تعريف شامل للقصة الخبرية أو التعليق الإذاعي أو التحقيق التلفزيوني متفق عليه بين المؤسسات الإعلامية مثلما لا يوجد أي ميثاق شرف يحدد اخلاقية أي تصرف اعلامي.

وعلى ذلك يرد التساؤل عن الكيفية التي يمكن بموجبها حل مصالح الأطراف المتعارضة في العملية الإعلامية مابين كون المؤسسة الإعلامية اداة رأسمالية في تمويلها وسعيها للربح أو مؤسسة اجتماعية في علاقاتها بقيم المجتمع الذي تكون على تماس يومي معه، ومؤسسة تضم اعلاميين محترفين

يتبعون القاعدة القائلة « إذا كانت المعلومات المتوافرة ذات قيمة اخبارية فيجب نشرها». وعلى مايبدو من البحوث الكثيرة في هذا الشأن[٤]، ان الأمر عملياً قد بدا لبعضهم بسيطاً من خلال معادلة للسيطرة على التوتر الداخلي في آلية عمل المؤسسة الإعلامية وان جناحي هذه المعادلة هو تقسيم الأدوار، فالمستثمر يحدد السياسة العامة والمحرر ينفذ هذه السياسة، وبالتالي فإن على المستثمر ألا يسعى باستمرار للربح المادي، وعلى المحرر ألا يسعى دائماً وراء الحقيقة. ويكون الجمهور قادراً إلى حد ما عبر مؤسساته الضاغطة على ان يجعل كلا الطرفين يتناوبان تقديم التنازلات كلما بلغ التوتر الداخلي في المؤسسة حداً لنزاع بين التسليم بسيطرة السوق التجارية أو التسليم بسيطرة الطرف التحريري الحر[٥] مع كل الأراء النظرية والخلاف في وجهات النظر، يبدو أن المسألة الهامة كانت ولا تزال هي امكانية التوفيق بين حرية الإعلام كحق من حقوق الإنسان وبين النظام العام والمصلحة العامة المفروض بالدول ان تحميها، وفي نطاق التساؤلات القديمة الجديدة، ومن الرجوع إلى بعض الأنظمة والقوانين التي تنظم هذه الأمور في بعض البلدان الديمقراطية،يلاحظ وجود مبادىء أساسية متفق عليها تشير في أول ماتشير إليه إلى الحرية التعددية للصحف طالما ان التعددية هي مبدأ أصيل في الليبرالية التي تقوم نظرياً على قبول الآراء، ولأن التعددية تتوافق مع مصلحة الحاكمين في القياس الذي يضعف فيه انتشار الجرائد من تأثيرها كما يقول توكوفيل».. بيد أنه قبل توصل الديمقراطيات إلى هذا فضلت الدولة لزمن طويل اقامة رقابة على المطبوعات. وهذه الرقابة لا تزال تهيمن في اكثر بلدان العالم ولاسيما المتخلفة منها. وفي الواقع كما ان الرق كان نقيضاً للحرية الفردية كانت الرقابة نقيضاً لحرية الصحافة، وكرد فعل ضد الرقابة التي كان يمارسها النظام القديم كان من مطاليب الثورة الفرنسية الأولى اطلاق حرية الصحافة ... هذه الحرية التي

٤ ـ جان مورانج ـ في كتابه (حقوق الإنسان والحريات العامة) مرجع سابق ص٢٣٧.

٥ ـ ذات المراجع .

استمرت بين مد، جزر وحتى ان بلداً كفرنسا قد عرف في تاريخه كل انظمة الرقابة وبحيث يمكن القول تاريخياً ان حظر الرقابة ظاهرة حديثة العهد نسبياً تعود إلى اول قانون صدر عام ١٨٨١ يؤكد في مادته الأولى على حرية الطباعة والصحافة وجرى في كثير من الأزمات بعدئذ تعطيل هذا النص[٦]. ويمكن القول ان كثيراً من البلدان عاش معظم تاريخه في الظل الرقابة التي كانت الكنيسة الكاثوليكية اول من ابتدعها حيث انه لم تكن الطباعة تنتشر حتى قرر مجمع ترنتو (١٥٤٥ - ١٥٦٣) فرض الرقابة على المطبوعات الدينية وعدم جواز نشرها إلا بإذن مطران المنطقة كما وضع مايسمى نظام الفهرس indice وهو قائمة دورية بالكتب والمطبوعات التي تحرم الكنيسة الكاثوليكية قراءتها على المنتمين إليها والا تعرضوا لجزاءات كنسية قاسية. وقد انشأ البابا بيوس الخامس الهيئة المقدسة للفهرس وكتب الكردينال(مري دنفال) في مقدمة إحدى طبعات الفهرس:« لقد أثارت جهنم حرباً على الكنيسة أشد هولاً من كل ماعرفته القرون الأولى لأن شر الصحافة والمطبعة أخطر من السيف .. إن الكنيسة سيدة المؤمنين المعصومة وهاديتهم الأكيدة، ملزمة بأن تحافظ على نقاء المطبوعات وطهارتها وان أولئك المصابين بالداء المسمى بالمذهب الحر هم وحدهم الذين يرون في الحد من الفساد وقوى الشر جرماً يصيب الحرية ...» وقد قال (آلبيبج) في شرحه لرقابة الكنيسة: إن كيان كل منظمة يقوم على مبادىء اساسية جوهرية يجب التسليم بها بغير مناقشة من معظم المشتركين فيها، والا تعرض بنيانها إلى الخطر أو وجودها نفسه. وهذا هو حال الكنيسة فإن مبادئها الأساسية تكون في ظل الصمت والتسليم مرعية ومحمية باكثر مما يكفله لها سياج من الحجج العقلية والبراهين المنطقية »[٧].

٦ - حقوق الإنسان والمواطن - لورانت ريتشر، مرجع سابق ص ٣٢٦.

٧ - الرأي العام - (ألبيبج) - الفصل الخاص بالرقابة - وانظر جرائم النشر - محمد عبد الله محمد ط ١٩٦٢ القاهرة ص ١٢٠.

وسرعان ماقلدت الحكومات والسلطات الدينية الكنيسة الكاثوليكية فبسطت الرقابة المانعة على كل انواع الكتابة والنشر مدة طويلة في اوربا، وكان كل مطبوع وكل كتاب يخضع لرقابة الجهلة أو المتعصبين أو المتملقين وكان في مقدورهم ان يقتطعوا أو يغيروا المكتوب أو المؤلف أو يرفضوا الإذن لنشره.

وقد كانت حجة السلطة الدينية والزمنية في فرض الرقابة انها وحدها المسؤولة عن رشد رعاياها واتباعها وحمايتهم من انفسهم ومن غيرهم وأنها وحدها القادرة على تحديد ماهو خطأ أو صواب أو ضار أو نافع من الأفكار والمعلومات.

وإذا كانت فرنسا سباقة في اصدارها لقانون برفع الرقابة فإن بعض البلدان الغربية تأخرت كثيراً حتى انه يذكر انه حتى في القرن التاسع عشر مر عهد على ايطاليا كان لايجوز فيه ان يصرح باسم الله في المطبوعات بل يشار إليه بلفظة IzIANDIO ولا يصترح باسم ايطاليا بل يكنى عنها بكلمة(أوزونيا)، أما كلمات الحرية والإستعباد وفرنسا، فكانت محرمة مخافة ما توقظه من المشاعر[٨]. وإذا كان القرن العشرين قد عرف ازمات وحروباً وعرف انظمة شمولية قنوعة تحتكر معرفة الحقيقة في ايديولوجيا فإن الرقابة كانت ملازمة لهذه الأنظمة وابتكرت في هذا الصدد مايسمى بالإعلام الجماهيري حيث ان دوره ووسائله في الحياة الإجتماعية مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالقوى التي تمتلك السلطة والتي تحدد طبيعة وسائل الإعلام التي تخضع جميعها للدولة والحزب أو الفرد الحاكم الذي يمتلك وحده ناصية الحقيقة ويعبر وحده عن مصلحة الجماهير رغم ماتكن هذه الجماهير احياناً من عداوة للنظام كما اثبتت احداث القرن العشرين.

وبذلك لايتسنى لفرد أو جماعة التعبير عن رأيه إلا من خلال وسائل الإعلام التي تمتلكها الدولة وضمن النظام المقرر على أنه الحقيقة التي لامجال

٨ ـ المراجع السابقة . ص ١٢٨

لأحد ان يجادل فيها. وهكذا، فإنه لايتم بواسطة الإعلام الجماهيري نقل المعلومات فحسب وانما تحديد مواقف الجماهير المختزلة، بالفئة الحاكمة حول القضايا المطروحة، بغض النظر عن النسبة العددية التي تمثلها هذه الفئة من الجماهير، كما يخلق الإتصال اتفاقاً عاماً حول الأحداث والحقائق التي تراها الفئة الحاكمة، وفي نهاية المطاف تحويل بعض المفاهيم والمبادىء إلى مستوى الأفعال والخطوات العملية للجماهير(٩).

هذا ولابد من الإشارة هنا إلى ان موقف الدول العربية على تنوع انظمتها تكاد تتشابه مع بعض الإستثناءات بالنسبة إلى الرقابة على الصحافة والمطبوعات ووسائل الإعلام، وشأنها في ذلك شأن مجمل البلدان المتخلفة التي تذبذبت فيها انظمة الحكم بين عناوين مختلفة ـ ديمقراطية ـ اشتراكية ـ اسلامية الخ .... ولكنها كلها متشابهة في موضعها من حرية الإعلام وحق الإنسان في التعبير وابداء الرأي، وتنفرد معظم البلدان العربية والاسلامية عن بعض البلدان المتخلفة الأخرى في ان الرقابة في البلدان العربية الإسلامية لم تكن من جهة الحكومة فحسب بل كان ولايزال للسلطات الدينية دورها الكبير في تقرير ما هو حرام وحلال وما يسمح نشره وما لايسمح بنشره لا سيما في نطاق مايتعلق بالدين.

وأشهر سلاح تمتلكه السلطات الدينية في هذا الصدد سلاح التكفير والإتهام بالإلحاد والخروج على قواعد الأخلاق والآداب والإبتداع في الدين التي تمتلك وحدها فيه حق التفسير على ضوء ماتراه من مذاهب محصورة لا يجوز الإجتهاد فيما عداها ونشأت كلها في العصور الوسطى وبحيث أصبحت هذه المذاهب هي شريعة الله في رأي المنافحين عنها في الوقت الذي يبدو جلياً واضحاً من مصادر الإسلام الأولى القرآن الكريم والصحيح من الأحاديث انه

٩ـ انظر بحث حول دور الصحافة وتكوين الرأي العام ـ أحمد سراج ـ دراسات عربية ـ بيروت عدد /٧/ لعام ٩٨٥. وانظر كتاب القانون ووسائل الإعلام . د تركي صقر ص١٩.

لاكهنوت في الإسلام ولكل مسلم حق التفسير وابداء الرأي وانه لا اكراه في الدين .. وهكذا أصبح كل شيء يمكن ادخاله في نطاق الحرام والحلال ويحتاج إلى فتوى من هذه السلطات، وعلى سبيل المثال فإنه لم يسمح باستخدام الطباعة العربية إلا بعد صدور فتوى دينية استناداً إلى قرار سلطاني صدر في ١٧٢٧/٧/٥م، ولكن مكتب الطباعة كما اسموه آنذاك وضع تحت اشراف اربعة من المراقبين كانت باكورة اعماله قاموس تركي - عربي تضمن موضوعات عن فوائد الطباعة[١٠].

هذا ومع ان الدول الديمقراطية قد لجأت إلى فرض الرقابة في زمن الأزمات والحروب وفي حالات اعلان الطوارىء أو الأحكام العرفية، لكن هذه الممارسة لقيت انتقادات كثيرة من الكتاب والمفكرين وفي هذا قال هارولدلاسكي:« إن تقييد حرية الرأي اثناء الحرب وقصره على الآراء التي لا تعوق سيرها من شانه اطلاق يد السلطة التنفيذية وبذلك تكون خليقة بأن ترتكب كل حماقات الدكتاتورية فتعتبر تصرفاتها شبه مقدسة وتحرم الشعب من المعلومات التي يمكن على أساسها مناقشتها والحكم عليها .. وهي تصور الموقف الحربي أو العام تصويراً غير صحيح مستعينة بالدعاية التي تخدع اصدقاءها ولا تخدع اعداءها.

والحق إن رصيد الحكومة الأدبي مدة الحرب هو على مقدار ماتسمح به من النقد في كل مظهر من مظاهر سيادتها. وقد ابرز (سالمون Salmon) في كتابه (الجريدة والسلطة) : ان نتائج الرقابة سلبية وان ماتحول دون تسربه من الأخبار يحل محله الإشاعات والأراجيف ويتيح الفرصة لدعاة السوء والهزيمة... وتحول دون إيجاد رأي عام متنور »[١١].

١٠ ـ انظر كتاب اديب خضور ـ الصحافة السورية ص ١٤ – وقد أورد نص الفتوى.

١١ ـ هارولد لاسكي – الحرية في الدولة الحديثة – ترجمة أحمد رضوان عز الدين ط مصر ١٩٦٣

ثالثاً – حرية النقد كحق من حقوق الإنسان

إذا كانت حرية الإعلام والحق به مستمداً من مفهوم الحريات العامة، هذه الحريات التي تؤكد عليها الدساتير والوثائق الدولية رغم اختلافها في مداها وفي تفسيرها وتعتبرها حقوقاً اساسية بل مقدسة لكل مواطن .. واذا كان في مقدمة الحريات العامة ترد حرية الرأي والتعبير لأنها تساهم في الرقابة والنقد ومشاركة المواطنين في الحياة العامة لسلامة بناء المجتمع ومتانة الإنتماء الوطني وترسيخ قدرة الدولة، فإن المظهر العملي لممارسة هذه الحقوق يتجلى في قدرة المواطن على استعمال الطباعة والنشر ووسائل الإعلام الأخرى بكل حرية ضمن ضوابط تضيق أو تتسع تبعاً لنظام الدولة وتعبيرها عن سلامة البناء الداخلي وتطلقها إلى التقدم وبناء المجتمع بناءً صحيحاً.

وإذا كان من البديهيات القانونية ان كل حق لابد ان يواجه بحق آخر، وإن الحرية غير مطلقة بل محددة، كما ذكرنا سابقاً، فإن حرية الإعلام تبدو من أكثر الحريات عرضة للمسؤوليات المتنوعة القانونية والأخلاقية، الأمر الذي استوجب رسم مايمكن من ضوابط قانونية تختلف باختلاف الأنظمة ومدى نظرتها إلى الحرية وإلى حقوق الإنسان، وفي مقدمة ذلك تبرز حرية النقد كحق أصيل للإنسان ينبع من وجوده كخلية في مجتمع عليه واجبات وله حقوق، وإن على هذا المجتمع واجب كفالة هذا الحق للإنسان ضمن ضوابط تمنع الفوضى وتحقق الغاية من هذا الحق الذي هو ضرورة لاتستغني عنها الحياة الواعية ... فما هو النقد وما هي حدوده وماهي المسؤوليات الممكنة في دولة عصرية ترعى حقوق الإنسان .. وهل يندرج البحث في النقد في نطاق الأدب أم في السياسة ... وهل غياب النقد يعني – في وجه من الوجوه – غياب الديمقراطية؟

مما لاجدال فيه ان للنقد أبواباً عديدة، لكن الكثيرين – ممن يرون ظواهر الحياة مترابطة متداخلة – يعتقدون أن بابها السياسي هو أكثر الأبواب أهمية وأعمقها تجذراً في البحث عن صلاح المجتمع ... ونحاول في هذا القسم من بحثنا، القاء نظرة موجزة على حرية النقد كحق من حقوق الإنسان وعلى ازمتها ومداها وآثارها ...

١ ـ مفاهيم النقد وآفاقه

تتعدد مفاهيم النقد تبعاً للزاوية التي تمارس فيها، وعلى الرغم من تنوع اساليب تطبيقها وميادينها، فإنها لاتعدو من حيث محصلتها والتصور البسيط لها انها تقوم على مناهج للمراجعة تهدف للإصلاح وترمي إلى تقييم الأفكار والوقائع والأفعال التي تنبع من معايير معينة كما تتغيًّا الكشف عن خفايا الثنائية التي تكمن أهمية التاريخ الحقيقية في النزاع الأبدي حولها، وهي ثنائية المثل والواقع الذي نخضع له جميعاً، أو ثنائية النصوص والممارسة التي يلعب النقد دوره الكبير والهام في محاولة ردم الهوة فيها وكشف الزيف والخداع والتناقض الذي تنعكس نتائجه السيئة على بنية المجتمع وتكوينه.

واذا كان معلوماً ان النصوص من أي نوع كانت انما توضع في زمن معين وتتعلق بواقع محدد وتحمل استخلاصاً نظرياً لدراسة هذا الواقع المنهجية فإن مما لاريب فيه أن هنالك وحدة نسبية ومؤقتة بين الواقع الدائم الحركة والنصوص التي تبدو ثابتة كما ان هنالك تناقضاً لابد من وجوده منذ وضع النصوص، وهذا التناقض سوف ينمو ويتزايد إلى حد تصبح فيه النصوص عاجزة عن تلبية حاجات الواقع أو التأثير فيه أو حتى التعبير عنه. ومن هنا كانت مهمة النقد الكبيرة التي من أولى خصائصها الكشف عن تعارض الأفكار والوقائع وتعارض الأفعال مع النصوص التي ابلاها الزمن واصابها العجز والفساد، بحيث لم يعد هنالك محل للتوفيق بين ثنائية النص والنظريات، وبين الممارسة والواقع. ولايقتصر الدور الكبير هذا للنقد على نقد الفرد لغيره بل ان مايدخل في مفهوم النقد ايضاً مايطلق عليه النقد الذاتي الذي يزاوله الإنسان أو المجتمع كحق له وواجب عليه على مختلف ظروفه وقيمة ونظمه ومؤسساته التي قد تبدو لبعضهم أو لبعض من يستفيد منها انها متمتعة بصفة الأزلية والخلود وانها مطلقة ثابتة لايجوز التعرض لها. وعلى هذا كانت أهمية النقد والنقد الذاتي اللذين يعبران ابلغ تعبير عن صحوة الضمير وعن الوعي الفردي والإجتماعي والتي كانت في كل المجتمعات وسيلة للتغيير نحو الأفضل والطريق الصحيح للتجديد والإبداع.

وإذا كان للنقد والممارسة اهمية قصوى ادركها بناة الحضارة وقادة الفكر في مراحل التاريخ ودافعوا عن حرية النقد واعتبروه من حقوق الإنسان الهامة فإن بعض هؤلاء حاول وضع الضوابط الإجتماعية والخلقية والقانونية لهذا الحق واسلوب ممارسته .. ورأى في مقدمة هذه الضوابط انه لايجوز لصحة حرية النقد ان يبقى مجرد نقض لأخطار الواقع، بل لابد ليكون منتجاً من ادراك الواقع القائم المنتقد والإشارة إلى البديل المقترح في حدود الممكن وليس المستحيل، وبصورة عقلانية وعلمية وليس بمنطلق العاطفة أو الحديث العشوائي العاتب.

وإذا كان صحي أنه لايمكن لكل الناس ان يقترحوا برامج عمل أو قوانين وانظمة تحل محل الأنظمة الفاسدة المنتقدة، وإن حدود قدرة الناقد ضيقة في كثير من الحالات التي لايمكن تصور ماوراءها ولاخفاياها وابعادها غير المنظورة، بينما يمكنه بسهولة ملاحظة مايعتورها من سلبيات وفساد فإنه في هذه الحالة يكون تكليف الناقد لاقتراح البديل الزاماً مستحيلاً وغير منتج ولايجوز معه تقييد أو ربط حرية النقد باقتراح البديل. ويكفي ان نعود إلى تاريخ المجتمعات البشرية في أمكنة وأزمنة مختلفة لنجد الدليل القاطع على أولئك الذين اعملوا مبضع النقد الجارح في امراض مجتمعاتهم التي ضلت الطريق السليم، كانوا عامل تصحيح للمسيرة ووسيلة لكشف الأخطاء ولو لم تكن لديهم اقتراحات جاهزة مدروسة لاقامة بديل ولاسيما وان بعض الأوضاع المنتقدة يكون النقد في ذاته حاملاً للبديل ومثال ذلك، إن نقد الدولة التي تمارس القهر والقمع والطغيان ونقد الأجهزة الفاسدة المهترئة، يحمل في ذاته الحل بتغيير اسلوب الممارسة وباصطفاء الأجهزة السليمة، وفي هذا السياق يرد الإستشهاد دائماً بكلمات تاريخية لقادة الشعوب قديماً وحديثاً، ومن ذلك على سبيل المثال دعوة اوائل الخلفاء الراشدين في التاريخ الإسلامي الشعب لممارسة حريته في نقد أعلى سلطة، وقول شهير لبنيامن فرانكلين الأمريكي:« إن النقاد والمعارضين كانوا طوال حياتي سوط عذاب يلهب ظهري لكنهم في الوقت نفسه كانوا امامي انواراً كاشفة تضيء لي الطريق». وليست مؤسسة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكرالتي عرفها التاريخ الإسلامي في إبان إزدهار الدولة ، سوى مؤسسة لنقد

الأخطاء والتقويم فحرية النقد حرية غالية وثمينة على حد قول أحد كبار الفقهاء الفرنسيين(جوسران) وهي في حقيقتها مقدسة ليست بذات خطر وانها« كوظيفة ذات فائدة اجتماعية لايسوغ ان توجد سلطة للتمرد عليها طالما لم تخرج عن روح النظام وتصبح تعسفية أي مولدة للمسؤولية»[١٢].

وهكذا فإن وظيفة«النقد» بالطباعة والكلام في ظل نظام يقر الحرية ويعتمدها هي وظيفة اجتماعية وربما كانت أكثر أهمية من أي موضوع آخر، وان رعاية هذا الحق وحمايته وافساح المجال لممارسته هو العنوان الأصيل لرسالة الفكر ولهوية الدولة وموقعها ومكانتها من الديمقراطية بل ومن الحضارة الإنسانية.

٢ - دور النقد في معالجة ازمات المجتمع

في مجتمع مأزوم تلفه الأزمات من مختلف جوانبه قد يرد السؤال عن الإتجاه الذي يتوجب فيه توجيه سلاح النقد وعن الكيفية التي يجب توجيهه فيها؛ وفي تراثنا العربي يروى حديث عن واجب المؤمن بالعمل على تغيير المنكر حسب القدرة وضمن أساليب ثلاثة، السيف، والكلام، والإستنكار الضمني ... وفي الواقع إن المسألة تبدو شائكة جداً، وهي تتطلب الإهتمام والدقة في اختيار الموضوعات التي ينصب عليها النقد ومدى هذا النقد، وفي هذا لابد من ملاحظة أن مصادرة الفكر كانت نتاج عصور التراجع حيث يسود الجمود والتعصب والشعور بالعجز، وهذا ماحدا في مفاصل معينة من التاريخ بحملة رسالة الفكر إلى اللجوء إلى النقد عن طريق اسناد القصص إلى الحيوانات(كليلة ودمنة) وإلى التورية، أو الأسطورة والخرافة والنكتة... الخ

وبصورة عامة يلاحظ ان المجتمع المأزوم المريض يصعب فيه على حملة رسالة الفكر النجاة من شباك الأزمة .... ومع ذلك تبقى قلة كانت على مدار التاريخ بؤرة النور التي تبدد شيئاً من الظلام الدامس. ولم تعدم هذه القلة أو هذه النخبة من ايجاد الوسيلة للصمود في وجه التحجر والتراجع وحيث يسود التعصب والشعور بالعجز والفساد .... وغالباً ماكان الشهداء من هذه القلة حملة رسالة الفكر لأنها كانت شاهدة على عصرها وشهيدة فيه. وهكذا فإن

١٢ ـ جوسران ـ التعسف باستعمال الحق ـ ـ مرجع سابق

النقد الذي هو تعبير عن حرية الفكر، لاينفصل عن السياق الثقافي والإجتماعي والسياسي في المجتمع فظواهر الحياة مترابطة متداخلة وأزمة الوطن ومايعانيه من مظاهر الفساد والتفكك والترهل التي تعتري مختلف نواحي الحياة، لابد ان تمتد إلى حرية الفكر والرأي وإلى النقد الذي هو تعبير عن هذه الحرية، ومن هنا كان الفساد والطغيان ألد اعداء النقد وكان تحريم النقد أو حرية الرأي والتعبير وانتشار الفساد وجهان لعملة واحدة يعبران عن ازمة الوطن، وعن نوعية السلطة التي تتولى ادارة شؤونه ... ولهذا قد يبدو متناقضاً البحث في دور النقد وأهميته ضمن مجتمع مأزوم يلفه فساد عميم وتتحكم فيه أنشطة طفيلية تسيطر على مقدراته، كالسمسرة والتهريب والخدمات غير المشروعة والتجارة المحرمة، وتزدهر فيه انواع مبتكرة من الفساد والغش، وبحيث لا يعيش فيه سوى التزييف واللامبالاة المطلقة بالعمل العام، ويشعر فيه الإنسان الأخلاقي الملتزم مغترباً لايشعر إلا بالعدمية والعجز المطلق.

مع ذلك كله ومع ارتباط أزمة النقد بأزمة الديمقراطية، والحرية وافتقاد القدرة على ابداء الرأي، ومع ارتباط ذلك كله بالعوامل الإقتصادية والإجتماعية الأخرى التي يعاني فيها الإنسان ضمن مجتمعه من عدم احساسه بالهدوء والأمان وتجعله يشعر باستمرار انه في حالة قلق ومصير مجهول. مع ذلك كله فإن مصلحة الوطن أي وطن وفي أية دولة هي في أن يعطي للنقد دوره الهام وان يتاح له الهامش الواسع في رفض معايير وقبول معايير أخرى وأن يستمر الكفاح على كل المستويات لمكافحة اللامبالاة والإنتهازية الصارخة والدفاع عن حرية النقد الجاد بصرف النظر عن المجاملات وكلمات التشجيع والإطراء التي توزع احياناً بلاحساب.

صحيح أن الأزمات وبخاصة الإقتصادية منها وان افتقاد القدرة على ابداء الرأي تجربة تشكل مع غيرها مجموعة من الظروف الموضوعية التي تحجب حق ممارسة النقد والتعبير عن نفسه بشكل أصيل ومتحرر ومتميز، وصحيح ان الإنسان المهموم في البحث عن لقمة عيشه والذي يشعر باستمرار أنه مطارد وفي حالة قلق،لايمكنه ممارسة النقد الذي لابد من اتاحة

الوسائل اللازمة له من استقرار وحماية ... ولكنه صحيح أيضاً ان غياب الديمقراطية ماكان يوماً عائقاً في وجه العناصر الشريفة والأفكار النيرة، دون التعبير ضمن المجال المتاح عن كل ماهو أصيل واخلاقي واستنكار كل ماهو شائن ومدمر واذا كان هنالك من كتاب مذعورين أو منتفعين يفصلون افكارهم على مقاس السلطة والهيئة الإجتماعية من باب الخوف والجبن أو باب الإرتزاق، فليس كل الناس من هذا الصنف وحتى في دوائر السلطة نفسها وتدل قراءة التاريخ إن الإبداع الحقيقي قد يوجد مع الطغيان، ويفضح هذا الطغيان. فكثير من الأعمال الفكرية الكبيرة التي كان لها اثرها في بنيان الديمقراطية وجدت في مناخ لا ديمقراطي، وان الأعمال العظيمة التي تصدت لكل ماهو سلطوي متحكم ولكل ماهو قدسي مزيف انما تمت في وقت كانت تتحالف فيه هذه السلطة مع من ينصبون أنفسهم حماة لهذا المقدس، واذا كان ملحوظاً في مجتمعاتنا المعاصرة وجود مثل هذا التحالف ورعب القادرين على البحث عن التعرض بالنقد لكل ماهو سلطوي ومقدس أو تحاشيهم الخوض في هذين الميدانين فإن تقدم الشعوب لم يحصل كما يدل التاريخ المعاصر إلا بتوفر نخبة جرأت على الإنتقاد في وقت كان التقليد فيه قائماً على الإنقياد والتسليم بما يجري ويقال ويشاع، وفي وقت كان فيه انصار حرية الفكر والضمير يتعرضون إلى أقسى حالات القهر والإمتهان

٤ ـ مدى المسؤولية القانونية في ممارسة حرية النقد.

منذ القديم كانت قضية حرية الإنتقاد للأشخاص والمؤسسات العامة موضع جدل وخلاف، وكان الأمر يختلف دائماً تبعاً لقوة وعظمة الحاكم ولسلامة بناء الدولة، والأمثلة التاريخية في هذا الشأن اكثر من أن تحصى ومن هذه الأمثلة ماجاء في خطاب/ بوكليس/ عام ٤٣١ في معرض رثائه لضحايا حرب (مراتون) حيث قال: «... نحن نخالف الدول الأخرى في النظر إلى الرجل الذي يقف بعيداً عن الحياة العامة، فهو عندنا لايعد رجلاً /هادئاً/ بل رجلاً لانفع فيه... اننا نفصل بدقة.. ونناقش كل امور السياسة مؤمنين لابتعارض

الاقوال والأعمال ولكن بأن الأعمال تقضي عليها بالفشل إذا نفذت بدون مناقشة...»(١٣)

ومن ذلك مثلاً في التاريخ العربي إبان تفتح الدولة دعوة عمر بن الخطاب الناس إلى تقويم الإعوجاج وعدم شعوره بالضيق من اعلان أحد الناس بتقويم الإعوجاج ولو بحد السيف، ولكن هنالك صوراً أخرى وامثلة أخرى تشير إلى منع النقد وتحريمه وترتب مسؤولية قطع الرأس عنه كما تشهد على ذلك قصص كثيرة من تاريخ العالم وتاريخنا .. ولكن تاريخ البشرية هو بحق تاريخ النضال في سبيل الحرية كما ذكرنا سابقاً وما دمنا لسنا بصدد استعراض التاريخ فإننا نكتفي بالقول هنا إن البشرية قد توصلت إلى تقرير حقيقة لم يعد عاقل أو مفكر يحاول في صحتها وهي ان حرية الرأي والتعبير هي في مقدمة الحريات السياسية التي ينبغي على كل مجتمع ان يكفلها لمواطنيه، وان حق النقد والرقابة ومشاركة المواطنين في الحياة العامة هو مظهر لهذه الحرية التي بها وحدها تكون سلامة بناء المجتمع ومتانة الإنتماء الوطني.

وترسيخ قدرة الدولة وحمايتها وضمانها لحقوق المواطن التي تشكل حرية الصحافة والطباعة والنشر وامكان استخدام الأفراد لوسائل الإعلام الأخرى المظهر العلمي لممارسة هذه الحقوق والحريات، ولقوة الدولة فعلاً ولاستقرارها.

واذا كان من البديهيات القانونية ان كل حق لابد ان يواجه بحق آخر وان الحرية غير مطلقة بل محددة كما ذكرنا سابقاً فإن حرية الإعلام ومنها حرية النقد تبدو من اكثر الحريات عرضة للمسؤوليات المتنوعة القانونية والأخلاقية، وهذا ما استوجب رسم ضوابط قانونية لها تختلف باختلاف الأنظمة ومدى نظرتها إلى الحرية واحترامها لحقوق الإنسان.

واذا كان من المسلم به ان اساءة استخدام الحرية التي يحميها القانون

١٣ ـ انظر تفصيلات الخطاب في كتاب الحياة العامة اليونانية في أثينا القرن الخامس ـ تأليف الفرد زيمرن.
ترجمة . د. عبد المحسن خشاب . مصر ١٩٥٨ ـ ص ٣٣

تعرض مسيء استخدامها للعقاب فإن أمر العقاب ومداه وتحديد المسؤولية وابعادها كان ولايزال موضع نقاش وجدال، وهو يعالج ضمن قواعد القانون العام بدءاً بالدستور وانتهاءً بقانون العقوبات وشرعة القوانين الدولية. ولإعطاء لمحة عن كيفية معالجة هذه المسألة في تجارب الشعوب والدول، لابد من اللجوء إلى اسلوب المقارنة الذي به وحده يمكن ايضاح الصورة.

ففي فرنسا، يستبين من الرجوع إلى قانون ١٨٨١ ان النظام الذي أتى من هذا القانون كقاعدة عامة، هو نظام يكفل حرية الصحافة، فالمادة الأولى منه تنص على حرية الطباعة والمكتبة وحرية الملصقات الإعلانية، ماعدا فيما يتعلق بلصق الإعلانات على بعض الآثار. والإجراءات حول الملصقات عند الحملات الإنتخابية المحددة نظرياً على لوحات معينة لهذا الغرض. كذلك فإن حرية تأسيس أية جريدة غير خاضع لأي رقابة.

وبصورة عامة اكثر فإن لكل واحد ان يكتب وينشر مايريد إلا اذا كان عمله يشكل جرماً، ويصح هذا بالنسبة للكتب كما بالنسبة للدوريات، والجرائم في هذا الشأن كثيرة: شتيمة، قذف، انتقاص من رئيس الجمهورية، انتقاص من رؤساء الدول والحكومات الأجنبية وممثليهم الدبلوماسيين. التحريض على بعض الجنح والجرائم، مدح بعض الجرائم الخطيرة، الإنتقاص من الآداب والإحتشام وغير ذلك.

وهنالك قائمة طويلة يمكن ان تجعل المرء يعتقد أنه من حسن البصيرة التمعن قبل الكتابة، وإنه ينبغي على الكاتب/ تحريك قلمه في الحبر سبع مرات / قبل ان يخاطر بالكتابة [١٤].

وفي الواقع كان الإجتهاد القضائي بصورة عامة تحررياً، وقد لبثت محاكم الموضوع امداً، تعتبر الصحفي سليم النية وتنفي عنه القصد الجنائي اذا هو اقتصر في نشره لأخبار الحوادث الجنائية، على الوقائع التي تضمنها

١٤ ـ الحريات في فرنسا والعالم ـ جان بول كوستا ن – ص ١١٤

المحاضر قبل القبض والإتهام والأدلة .. وذلك على تقدير انه انما ينزل على حكم حرفته وضروراتها. وذهب رأي آخر إلى مسألة الكاتب (الصحفي) بمقولة ان مطالب الحرفة ليست إلا باعثاً والباعث لايؤثر على القصد الجنائي، ولكن هل للصحفي حق في حرية الرأي اوسع من غيره من الأفراد؛ وهل يمكن اعتبار الأذى الذي يصيب الأفراد أو النظم من قيام الصحفي بعمله في نشر الأخبار والمعلومات والآراء استعمالاً لحق أو أداء لواجب فهو لذلك مباح لا تترتب عليه مسؤولية جنائية أو مدنية؛

وعلى مايبدو اتجه الرأي إلى التفريق بين عمل الصحيفة أو نشاطها في خدمة نفسها الذي لاتقصد منه إلا الكسب المادي أو الرواج وبين عملها أو نشاطها الذي يقصد به عادة وجه المصلحة العامة، ويكون خالياً، بقدر مافي امكان البشر من الأغراض الشخصية. وفي هذا اختلفت الآراء فذهب بعضهم إلى معرفة الأحداث، ولذلك لايتوفر لدى الصحفي الذي ينشر ذلك سوء القصد اللازم لتحقق المسؤولية إلا اذا اثبت انه كان ينوي الإضرار والتشهير لامجرد اداء واجب من واجبات صناعتهم، وذهب بعضهم إلى الرأي الذي اشرنا إليه آنفاً. وقد كان موقف القضاء على مايبدو متشابهاً في اكثر الدول الغربية وان استعراض بعض الآراء والأحكام في هذه البلدان يوضح هذا التشابه مع التباين لجهة التشدد أو التأصل حسب الظروف والأحوال

وفي الولايات المتحدة الأميركية ينطلق مفهوم حرية الإعلام من المفهوم التقليدي في الديمقراطيات الغربية الذي ينبعث من أفكار فلسفية أو دينية أو حقوق طبيعية. والتي لافرق بينها على كل حال في الإتفاق على ان الحرية تنطبع بالطبيعة البشرية وانها عنصرها الأزلي الذي لايقيده أي شرط. وقد ورد هذا المفهوم في دستور الولايات المتحدة لعام ١٧٨٧ وتعديلاته العشرة في عام ١٧٧٩ والتي اخذت شكل اعلان اميركي لحقوق الإنسان مع الأصول التي تحمي الحريات العامة التي تتجلى في احترام الحقوق الفردية ذات القيمة الآنية المطلقة، وهي مفتوحة للجميع وليس ثمة من شروط لاستحقاقها والرقابة على

هذه الحقوق ممنوعة إلا في حالات استثنائية، وفي هذا تبدو حرية الرأي بوجه خاص في ابعد مدى، حتى ولو كان يناقش المثالية الديمقراطية نفسها ،فإنه يمكن التعبير عنه بكل حرية اذا كان هذا التعبير يلتزم حدود الأدب فلا يثير ذماً، ولايستتبع دعوى، وبغض النظر عن تمركز الصحف ووسائل الإعلام في يد رأسمالية احتكارية فإن موقف الفقه والقضاء كان واضحاً في اعتباره للرقابة أو القمع لحرية الصحافة عملاً مخالفاً للتعديل الأول من الدستور، وكمثال على ذلك انه كان صدر في ولاية/ مينسوتا/ قانون يحرم على الناشرالذي له ماض في نشر مواد« سيئة النية أو مثيرة للفضيحة أو مسيئة للسمعة» مواصلة العمل في النشر تحريماً كاملاً، وحددت المادة الفاضحة المسيئة للسمعة بأنها تشمل اتهام الموظفين الرسميين بالإهمال والتقصير في الواجب حتى ولو كانت هذه الإتهامات صحيحة.

وقد نظرت المحكمة العليا في عام ١٩٣١ بموجب قضية (نير) في دستورية هذا القانون وأصدرت حكمها الذي يشكل علامة فارقة كبرى في الطريق نحو حرية الصحافة معتبرة ان القانون المشار إليه غير دستوري بسبب احتوائه على جوهر الرقابة»

ويبدو ان التعديل الأول للدستور لايطلق الحبل على غاربه في حرية النطق، كما ان وثيقة الحقوق لاتضمن جميع انواع الكلام الطائش. وفي صلب الدستور نص على حصانة لأعضاء مجلس الشيوخ واعضاء الكونغرس فيما يتعلق بما يتفوهون به في الكونغرس.

ومنذ البدء لوحظ انْ التعديل الأول لا يمنع الحماية من العقوبات التي تترتب على القدح والذم. وللفرد ان يلجأ إلى المحاكم للحصول على تعويض مناسب عما لحق به من اضرار بسبب القدح والذم. وقد انتقل مضمون القانون الإنجليزي المتعلق بجرائم الذم إلى شواطيء اميركا منذ القرن الثامن عشر، واستمرت الحملة من أجل جعل الصدق دفاعاً صالحاً في قضايا القدح والذم،

ولكن هنالك قضايا ومسائل كالشرف والإستقامة والكفاءة لا تخضع للتصنيف بسهولة تحت باب الصدق أو الكذب لاختلاف الناس عليها.

فأخذت تظهر فكرة التعليق المنصف منذ القرن التاسع عشر وذلك بهدف حماية المعلق من عنت قانون القدح والذم. وفي هذا صدر قرار هام لمحكمة نيويورك عام ١٩٤٢ في قضية/ هول ضد شركة مطابع بنغها متن/ حول موضوع التعليق المنصف وجاء في القرار:« يجب التوسع في مبدأ التعليق المنصف إلى أقصى حد تسمح به السلطات وفي أحوال اجتماعية وحكومية لم يسبق لها مثيل وتتعرض فيها مؤسساتنا نفسها للتهديد، يجب ان يخضع جميع المشترعين الوطنيين الذين يسهمون في وضع السياسات الحكومية لأشد حساب عن اعمالهم الرسمية. وقد أثبت التاريخ ان خير وسيلة لذلك هي الممارسة الحرة لحق انتقاد الأعمال الرسمية».

فالشعب يزود المشترعين بجهاز كبير باهظ الأكلاف من الموظفين كما يعطيهم الحق باستخدام البريد على حسابه، وهؤلاء المشترعون يلقون كل تهليل من زملائهم في السماح لهم بنشر مايريدون، ولذلك ولما كان للمشترعين هذه الوسائل للمدح الذاتي والدعاية هذه، فإن من الواجب ان لايقتصر حق الصحف والمعارضة وكتاب التعليقات على النقد «والبحث الضعيف الباهت التافه»[١٥]

وفي بريطانيا صدر حكم في قضية تعرف بقضية/ ارنولد ضد كينغ/ اصدره مجلس الملك الخاص. وعلق اللورد/شو/: ان قضاة هذا المجلس يأسفون اذ يرون أحد طرفي الدعوى لايزال متمسكاً بالخرافة القديمة التي تزعم ان هنالك ميزة أو حماية أو حصانة خاصة يستفيد منها المنتمون للصحافة دون سائر الأفراد، والحقيقة ان حرية الصحفي هي جزء عادي من حرية الفرد، ولايمكن ان تتجاوز حرية الصحفي حرية الفرد العادي إلا بتشريع خاص، وفيما عدا ذلك فليس للصحفي أي امتياز واذا كانت المسؤولية المتعلقة بالصحافة

١٥ ـ حقوق الشعب ـ وليم دوغلاس ـ ترجمة مكرم عطية ـ ص ٦٨

تتوجب على الصحفي الأمين النزيه أن يكون اكثر احتياطاً من الفرد العادي، إلا ان حقه فيما يتعلق بما ينشر من انباء وتأكيدات أو تعليقات وانتقادات لايتجاوز من الوجهة القانونية ماللأفراد العاديين[١٦].

ويلاحظ بصورة عامة ان حرية الرأي والنقد تتعزز في بلدان العالم كله لأنها أول تعبير صحيح عن حقوق الإنسان وان المسؤول في المجتمعات المتحضرة يتقبلها بروح التسامح بل والتشجيع، فعندما عيّن الرئيس الفرنسي ميتران رئيسة للوزراء(امرأة) لأول مرة، خرجت الصحف الفرنسية باتهامات له بأنه على علاقة جنسية معها، وردت رئيسة الوزراء على هذه الإتهامات بأنها كاذبة وانتهى الأمر، وفي بريطانيا توجه الصحف كل يوم انتقادات لاذعة للوزراء ولجهاز الدولة.

وتكتفي الدولة بنفي التهم الكاذبة .. وقد عرفت بعض الأقطار العربية في فترات تاريخية ـ قصيرة طبعاً ـ شيئاً من حرية النقد ففي مصر مثلاً راعى الإجتهاد المصري ماسار عليه القضاء الفرنسي في مطلع القرن العشرين حيث جاء في حكمْ لمحكمة النقض المصرية في سنة ١٩٢٤ نقضت فيه حكما صادراً عن محكمة جنايات مصر كان قد صدر بمعاقبة صحفي في تهمة اهانة مجلس النواب والشيوخ لنشره مقالة نسب فيه إلى فريق الأغلبية انه يعبد الحكومة ولا يحب الوطن ويضحيه لشهواته وانه جائع منحط ووظيفته التهام الوطن وغير حريص على خدمة الأمة. وكذلك فعلت محكمة النقض بقرار صدر في١٩٢٦ باتهام رئيس الوزراء بالجهل وقصر النظر والبعد عن الفطنة واتهام اعضاء مجلس النواب بالطمع والجشع وفي سنة ١٩٢٨ نقضت محكمة النقض قراراً كان أدان صحفياً لأنه كتب عن رئيس مجلس النواب واحد الوزراء دفعته بأنه هو وحماره يتراكبان فمرة يكون إلى أعلى وأخرى إلى أسفل ... وفي كل هذه

١٦ ـ جرائم النشر ـ مرجع سابق ص ، ١٣٥

القضايا بنت المحكمة احكامها على خطأ المحكمة بافتراض سوء القصد لمجرد نشر عبارات خشنة ...[١٧]

ومن مجمل أحكام القضاء يتبين انه إذا كان الفعل مجرد نقد عن حسن نية فلا مسؤولية عليه وهو مباح ولو تضمن الفاظاً جارحة تتضمن القذف والشتم، طالما انه بقي ضمن حدود النعي على تصرف المسؤول أو عمله بغير قصد المساس بشخصه من جهة شرفه أو اعتباره. وقد اعتبر الفقهاء هذا من مقومات النظام الديمقراطي فالاعتبار السياسي Considération puletique الشخص مباح للمناقشة والبحث والشك والانكار دون أن يعتبر المساس به قذفاً أو سبّاً لأن هذا لاعتبار وإن كان حقاً لصاحبه إلا أن طبيعة النظام الديمقراطي بما تستوجبه من حق المناقشة العامة ومن المعارضة ورقابة الرأي على الساسة والقادة وضرورة الاحتكام إلى الناخبين في أوقات دورية واشتراك الشعب في مسؤوليات الحكم. إن طبيعة النظام الديمقراطي هذه تجعل من المستحيل حماية الاعتبار السياسي بجزاء جنائي وإذ أن هذه الحماية لو فرضت لتعطلت نظم الحكم الديمقراطي التي يقتضي سيرها الطبيعي مداولة البحث والمراجعة والمناقشة لكل ما يدخل ميدان السياسة ومن يدخل فيها يجب أن يكون محل المراقبة والمراجعة والنقد والانتقاد، إذ المصالح التي تزدحم في هذا الميدان من الأهمية والخطورة بحيث لا يمكن السهر عليها واعطاءها حقها من الحماية والالتفات مع تقييد حرية الألسنة والأقلام.

إن مظاهر الفساد والتفكك والترهل التي تعتري مختلف نواحي الحياة في بعض البلدان لا سيما المتخلفة منها، لا يمكن معالجتها بالأسلوب الذي عالجت فيها إحدى دول شرقي آسيا – كما كتبت الصحف مؤخراً – بمنع قاموس بريطاني كتب في تعريفه لعاصمة هذه الدولة بأنها مشهورة بما تضمه من عدد كبير من البغايا... فمنعت الحكومة هذا القاموس من دخول البلاد وبقي

١٧ ـ ذات المراجع ـ لمؤلفه محمد عبد الله محمد بك، ط١ ـ ص ٢٩٠.

عدد البغايا /٥٠٠/ ألف على حاله، بل على ازدياد... وإن غياب الحلم القومي وسيادة اللامبالاة بلا حدود، ووهن الانتماء الوطني وتفشي الانتهازية الصارخة، وانتشار الفكر الرجعي والخرافي والاسطوري لا يعالج بالصمت عنه وتقييد حرية الرأي الناقد والمعارض، وإن الأزمات الاجتماعية والاقتصادية الطاحنة لا تداوى بتمويه الحقائق وستر العيوب وخلق نشاطات زائفة بعيدة عن جوهر القضية. أو القضايا المتفاقمة التي يشعر بها المواطنون. ومن هنا كانت ولا تزال حرية الرأي والنقد المشعل المضيء الذي بدونه لن يكون هناك كرامة لوطن أو مواطن.

إننا ونحن نشير إلى أهمية حرية الرأي والنقد ولزوم كفالة سبل ممارستها كحق أساسي من حقوق الانسان لا بد أن نستبعد من مخيلة الجمهور تلك الأمثال المهترئة التي أصبحت أصيلة في تكويننا الثقافي ومنها: دارهم ما دمت في دارهم، - اليد التي لا تستطيع كسرها قبلها، وادع عليها بالكسر - الحياة ولو تحت حافر حمار أو بغل - من يأخذ أمي أناديه عمي.. وغيرها من هذه العينة الخطيرة التي أصبحت دائمة الحضور في المجتمع، ومتجذرة في نفوس الأفراد، إلى جانب النكتة كتنفيس هزيل عن الشعور بالمعاناة..

وهنا وعلى ضوء المادة /٧٢/ من الدستور السوري القائلة بأن «لكل مواطن الحق في أن يعرب عن رأيه بحرية وعلنية بالقول والكتابة وكافة وسائل التعبير الأخرى وأن يسهم في الرقابة والنقد البناء بما يضمن سلامة البناء الوطني والقومي. ويدعم النظام الاشتراكي، وتكفل الدولة الصحافة والطباعة والنشر وفقاً للقانون» نأمل على ضوء هذا النص اصدار القانون المشار إليه، لا سيما وإن هناك شعوراً عاماً لدى كل العاملين في الاعلام ونطاق الفكر والعدل وكل من يهمهم الأمر بالحاجة لوجود تشريع يحدد المسئوليات ويترجم عن النصوص الدستورية والمواثيق الدولية التي تنص على حقوق الانسان وحرية الرأي والفكر وحق المواطن في الاتصال والاعلام (١٨).

١٨- انظر - القانون ووسائل الاعلام - د. تركي الصقر - ص ١٦٩

وفي هذا الصدد نرى أنه لا بد – لمصلحة الوطن والمواطن والمصلحة القومية – من اعادة النظر في المادة ١٥٣ من الدستور السوري التي تنص على أنه «تبقى التشريعات النافذة والصادرة قبل اعلان هذا الدستور سارية المفعول إلى أن تعدل بما يوافق أحكامه» وذلك لأن مرور أكثر من عشرين سنة على إقرار الدستور، يجعل استمرار تحصين القوانين المخالفة له، لا ينسجم مع مفهوم الديمقراطية وحقوق الإنسان.

* * *

مسألة الشكل*

تأليف: ميخائيل بختين
ترجمة: يوسف حلاق

الشكل الفني هو شكل المضمون، لكنه شكل يتحقق بالكامل من المادة فكأنما هو متعلق بها تعلقاً تاما. لهذا يجب أن يفهم الشكل ويُدرس في اتجاهين: ١) من داخل الموضوع الجمالي الخالص بوصفه شكلاً معماريا موجهاً قيمياً إلى المضمون (الحدث المحتمل) ومرتبطاً به. ٢) من داخل الكل المادي التأليفي للعمل وهذا يعني دراسة تقنية الشكل.

(*) من دراسة حول الابداع الفني الكلمي.

في الاتجـاه الأول من الدراسـة يجب ألاّ يُفَسـر الشكل بأي حـال من الأحوال على أنه شكل المادة فهذا يشوّه فهمه تشويها جذرياً، بل فقط على أنه شكل يتحقق من المادة وبمساعدتها، وهو بهذا، وبغض النظر عن غايته الجمالية، مشروط بطبيعة المادة التي يتحقق بها.

حثنا هذا يعتبر مدخلاً قصيراً إلى طرائقية التحليل الجمالي للشكل بوصفه شكلا معماريا. ان الشكل كثيراً جداً ما يفهم على أنه «تقنية» وحسب. وهذا أمر تتصف به الشكلية والاتجاه النفسي في علم الفن. أما نحن فنتناول الشكل في المستوى الجمالي بالذات بوصفه شكلاً قيماً فنياً. والمسألة الأساسية هنا هي: كيف يصبح الشكل، وهو الذي يتحقق بالمادة، شكل مضمون متصلاً به قيميا، أوبتعبير آخر كيف يُحقق الشكل التأليفي، أي تنظيم المادة الشكل المعماري أي توحيد القيم المعرفية والأخلاقية وتنظيمها؟

الشكل لايفقد شيئيته ويخرج عن نطاق العمل بوصفه مادة منظمة إلاّ حين يصبح تعبيراً عن النشاط الإبداعي المحدد قيمياً لذات فاعلة جمالياً. هذه اللحظة من نشاط الشكل التي أشرنا إليها سابقاً (في الأول) تقتضي منّا الآن تحليلاً أوسع[1].

في الشكل أجد ذاتي، أجدُ نشاطي المنتج المشكل قيميا، أشعر شعوراً حياً بحركتي المنشئة، المبدعة للشيء، وشعوري هذا لا يكون فقط لدى إبداعي الأولي ولا لدى قيامي أنا بالذات بالتنفيذ أو الأداء بل لدى تأملي العمل الفني أيضاً: يجب أن أشعر بذاتي أني إلى حد ما مبدعُ الشكل حتى أحقق بشكل عام شكلا قيما فنيا بما هو كذلك.

وفي هذا الفرق الجوهري بين الشكل الفني والشكل المعرفي فهذا ليس له مؤلف- مبدع: فأنا أجد الشكل المعرفي في الشيء ولا أشعر فيه بذاتي ولا بنشاطي الخلاق. وهذا هو ما يفرض الضرورة الإجبارية الأصيلة التي يتصف

(١) ان فهم الشكل على أنه تعبير عن نشاط ليس غريبا عن علم الفن، لكنه لا يستطيع أن يجد تأسيساً راسخاً وثابتاً له إلا في علم الجمال المنهجي.

بها التفكير المعرفي: فهذا التفكير نشط إلاّ أنه لا يشعر بنشاطه، اذ ان الشعور لا يمكن أن يكون إلاّ فردياً، مرتبطاً بالشخص أو بشكل أدق الشعور بنشاطي لا يدخل في المضمون الشيئي للتفكير ذاته بل يبقى خارجه كشيء إضافي، زائد لا أكثر: فالعلم بوصفه وحدة شيئية موضوعية ليس له مؤلف- مبدع[1].

ان المؤلف- المبدع هو لحظة مكونة للشكل الفني.

يجب علي أن أشعر بالشكل على أنه علاقتي القيمية النشطة بالمضمون حتى أتمكن من الشعور به ومعاناته جماليا: ففي الشكل وبالشكل أغني وأروي وأصور، وبالشكل أعبر عن حبي وقبولي ورأيي.

المضمون يقابل الشكل بوصفه (أي المضمون) شيئا سلبيا ومحتاجاً اليه، بوصفه شيئاً قابلاً للانفعال متقبلاً، محضوناً، محبوباً إلخ.

وما ان أكف عن أن أكون نشطاً في الشكل حتى يتمرد المضمون المطمئن والمكتمل بالشكل ويمثل في دلالته المعرفية الأخلاقية الخالصة، أي ان التأمل الفني ينتهي وتحل محله معاناة أخلاقية خالصة أو تفكير معرفي أو رفض أو قبول نظري أو تشجيع أو استهجان عملي إلخ. وعلى هذا يمكن لدى الإدراك غير الفني للرواية مثلاً خفت الشكل وتنشيط المضمون في اتجاهه المعرفي الإشكالي أو العملي الأخلاقي: يمكن على سبيل المثال، معايشة الأبطال في مغامراتهم ونجاحاتهم أو إخفاقاتهم في الحياة؛ ويمكن النزول بالموسيقى إلى حد اعتبارها مجرد مرافق لحلم المستمع الخاص ولتوتره الأخلاقي الأولي الحر بعد أن ننقل مركز الثقل إلى هذا التوتر.

إننا لا ندرك الشكل الفني بمجرد أن نرى أو نسمع شيئا. بل يتوجب علينا أن نجعل المرئي والمسموع والمنطوق تعبيراً عن علاقتنا القيمية النشطة، يجب أن ندخل مبدعين في المرئي والمسموع والمنطوق وبهذا نتخطى الطابع المادي المحدد الخارج عن الإبداعي للشكل، أي نتخطى شيئيته فتكف بذلك عن

---

(١) المؤلف- العالم ينظم بنشاط الشكل الخارجي للعرض فقط. أما استقلالية العمل العلمي واكتماله وفرديته التي تعبر عن النشاط الجمالي الذاتي للمبدع فلا تدخل ضمن معرفة العالم.

أن تكون خارجنا بوصفها مادة مدركة ومضبوطة معرفياً، وتصبح تعبيراً عن نشاط قيمي ينفذ إلى المضمون ويحققه. وهكذا فانا لدى قراءة عمل شعري أو الاستماع إليه لا أترك هذا العمل خارجي بوصفه خطاب شخص آخر عليّ أن استمع اليه مجرد استماع وأن أفهم معناه العملي أو المعرفي مجرد فهم، بل إني أجعل منه إلى حد ما قولي الخاص عن الشخص الآخر، استوعب ايقاعه، نبرته، توتره اللفظي، حركاته الداخلية (الإنشائية الخلاقة) المتعلقة بالقص، نشاطه المصور، مجازاته واستعاراته وغيرها بوصفها التعبير المطابق والمكافئ عن علاقتي القيمية الخاصة بالمضمون. أي إني أتوجه لدى إدراكي لا إلى الكلمات ولا إلى أجزاء الكلمات ولا إلى الايقاع، بل أتوجه مع الكلمات ومع أجزاء الكلمات ومع الإيقاع اتجاهاً نشطاً إلى المضمون، أحضنه، أشكله وأكمله (فالشكل بذاته مأخوذ بشكل مجرد لا يكتفي بذاته بل يجعل المضمون المستكمل شكله مكتفياً بذاته). إني أصبح نشطاً في الشكل، وبالشكل آخذ موقعاً قيمياً خارج المضمون بوصفه توجهاً معرفياً أخلاقياً، وهذا هو ما يجعل ممكناً ولأول مرة انجاز وبشكل عام تحقيق كل وظائف الشكل الجمالية بالنسبة إلى المضمون.

وهكذا فالشكل هو التعبير عن علاقة المؤلف المبدع والشخص المدرك (المشارك في إبداع الشكل) القيمية النشطة بالمضمون. فكل لحظات العمل التي نستطيع أن نشعر فيها بذواتنا ونشاطنا القيمي المتصل بالمضمون والتي يتجاوزها هذا النشاط في ماديتها يجب أن ترد إلى الشكل وتُربط به.

لكن على أي نحو يمكن للشكل بوصفه التعبير بالكلمة عن علاقة ذاتية نشطة بالمضمون أن يصبح شكلا مبدعاً منجزاً للمضمون؟ ما الذي يجعل النشاط الكلمي (وعلى وجه العموم النشاط) الذي لا يخرج فعلاً خارج نطاق العمل المادي بل يوجده وينظمه فقط نشاط تشكيل للمضمون المعرفي الأخلاقي وتشكيله تشكيلاً ناجزاً تماماً.

نجد انفسنا مضطرين هنا إلى التطرق بإيجاز إلى وظيفة الشكل الأولية بالنسبة إلى المضمون ألا وهي العزل.

العزل لا يتعلق بالمادة ولا بالعمل بوصفه شيئا بل بمعناه، بمضمونه الذي يتحرر من بعض صلاته الضرورية بوحدة الطبيعة ووحدة الحدث الأخلاقي للوجود. هذا العزل لا لغي قابلية المضمون المعزول للمعرفة والتقييم الأخلاقي: فالمعزول يُدرك بذاكرة العقل وذاكرة الإرادة، لكنه يمكن أن يكون مفرداً ويصبح قابلاً مبدئيا للإنجاز، ذلك أن التفريد يستحيل مع الارتباط الصارم بوحدة الطبيعة والانخراط فيها. والإنجاز يستحيل في الحدث الفرد اللامعكوس للوجود: يجب عزل المضمون عن الحدث المقبل حتى يصبح الإنجاز (الحاضر المكتفي بذاته) ممكنا.

مضمون العمل أشبه بقطعة من الحدث الواحد الفرد المفتوح للوجود يعزلها الشكل ويعفيها من المسؤولية أمام الحدث المقبل ولهذا فهي في كليتها هادئة مكتفية بذاتها، ناجزة تستوعب في هدوئها وفي اكتفائها بذاتها الطبيعة المعزولة.

العزلة عن وحدة الطبيعة يلغي كل لحظات المضمون الشيئية. إنّ شكل الشيئية صار ممكناً أول ما صار على أساس مفهوم الطبيعة الواحدة للمعرفة الطبيعية: وخارج هذا المفهوم لا يمكن إدراك الموضوع (الشيء) إلاّ احيائيا أو اسطورياً بوصفه قوة وشريكا في حدث الحياة. العزل هنا يتخلى مجدداً عن شيئيته: الشيء المعزول هو Contradictio in adjecto.

ان ما يسمى الوهم (أو الاختلاق أو التخيل) في الفن ليس سوى تعبير ايجابي عن العزل: الموضوع (الشيء) المعزول هو بصفته هذه مختلف أي ليس حقيقياً في وحدة الطبيعة ولم يوجد في حدث الوجود.

وفي اللحظة السلبية يتطابق الاختلاق والعزل؛ في اللحظة الإيجابية للاختلاق يجري التشديد على النشاط الذي يتصف به الشكل على عائديته لمؤلف: في الاختلاق أشعر شعوراً أقوى بذاتي بوصفي المختلق بنشاط للموضوع (الشيء)، أشعر بحريتي، المشروطة بوجودي خارجاً، في تشكيل الحدث وإنجازه دون عائق.

لا يمكن اختلاق إلاّ ما هو قيّم ذاتيا وذا دلالة في الحدث، ما هو ذو أهمية انسانية، لكن ليس ما هو شيء: الشيء المختلق هو Contradictio in ad-jecto.

وفي الموسيقى أيضا لا يمكن أن يرجع العزل والاختلاق قيميا إلى المادة: فليس صوت السمعيات هو الذي يعزل وليس العدد الرياضي للنسق التأليفي هو الذي يُختلق. المعزول والمختلق اللاعكوس هو حدث النزوع، هو التوتر القيمي الذي يستنفد، بفضل هذا، ذاته دونما عائق ويصبح قابلاً للإنجاز المستقر الهادئ.

ان ما يسمى «الإزاحة» عند الشكليين ليس في أساسه سوى وظيفة العزل المعبر عنها تعبيراً غير واضح تماما من الناحية المنهجية والمعزوة على نحو غير صحيح في معظم الحالات إلى المادة: تزاح الكلمة عن طريق تخريب نسقها المعنوي العادي؛ وأحيانا تعزى الإزاحة إلى الموضوع أيضا.

لكن هذه الإزاحة تفهم بشكل فظ، من ناحية سيكولوجية أي إخراجاً للموضوع من ادراكه العادي، والإدراك (العادي) هو عارض وذاتي بقدر الإدراك غير العادي. أما بالفعل فالعزل هو إخراج الموضوع، القيمة والحدث من النسق المعرفي والأخلاقي الحتمي الضروري.

العزل يجعل ممكنا لأول مرة التحقيق الايجابي للشكل الفني، ذلك أن ما يصبح ممكناً ليس العلاقة المعرفية والأخلاقية بالحدث، بل تصبح ممكنا صياغة المضمون شكلاً ويتحرر نشاط الشعور بالموضوع: الشعور بالمضمون وكل الطاقات الإبداعية لهذا الشعور وعلى هذا العزل هو الشرط السلبي للطابع الشخصي، الذاتي (الذاتي ليس من وجهة نظر سيكولوجية) للشكل وهو الذي يمكن المؤلف المبدع أن يصبح لحظة مكونة للشكل[1].

ومن ناحية أخرى يبرز العزل ويحدد معنى المادة وتنظيمها التأليفي:

---

(١) العزل هو بطبيعة الحال النتاج الأول لهذا النشاط؛ العزل كائنا هو فعل دخول في حيازة المؤلف.

تصبح المادة شرطية: فالفنان حين يعالج المادة إنما يعالج في الوقت نفسه قيم واقع معزول وبهذا يتجاوزها (المادة) على نحو محايث دون أن يخرج عن نطاقها. فالكلمة أو القول تكف عن انتظار أو تمني أي شيء واقعي مهما كان خارج نطاقها: انتظار أو تمني فعل أو تطابق مع واقع أي تحقيق فعلي أو اختبار لتأكيدها (تجاوز الذاتية)؛ الكلمة تنقل بفواها الذاتية الشكل المنجز إلى المضمون: وهكذا فالتوسل في الشعر الغنائي (التوسل المنظم جمالياً) يبدأ بالاكتفاء بذاته ولا يحتاج إلى إرضاء او استجابة (كأنما هو راض بشكل تعبيره ذاته)، والصلاة تكف عن الشعور بحاجتها إلى إله قد يسمعها أولاً، والشكوى تكف عن الاحتياج إلى المساعدة، والندم إلى مغفرة إلخ. فالشكل اذ يستخدم المادة وحدها يُكمل أي حدث وأي توتر أخلاقي حتى امتلائهما كاملا. والمؤلف بوساطة المادة وحدها أخذ موقعاً إبداعياً مثمراً من المضمون أي من القيم المعرفية والأخلاقية: كأنما المؤلف يدخل في الحدث المعزول ويصبح فيه مبدعا دون أن يصبح مشاركا. وهكذا يجعل العزل الكلمة أو القول أو المادة بوجه عام (صوت السمعيات إلخ) إبداعية من الناحية الشكلية.

كيف تدخل شخصية الفنان والمتأمل الإبداعية في المادة – الكلمة، وأي جوانبها تمتلك بالدرجة الأولى؟

نميز في الكلمة مادة اللحظات التالية[1]: ١) الجانب الصوتي للكلمة وبالذات اللحظة الموسيقية فيها؛ ٢) المعنى الشيئي للكلمة (بكل فروقه وتنوعاته)؛ ٣) لحظة الصلة الكلمية (كل العلاقات والعلاقات المتبادلة الكلمية الخالصة)؛ ٤) لحظة النبر في الكلمة (اللحظة الإرادية الانفعالية على المستوى السيكولوجي)، التوجه القيمي للكلمة المعبر عن تنوع علاقات المتكلم القيمية ٥) شعور النشاط الكلمي، شعور النشوء النشط للصوت الدال (وينضوي تحت هذا البند كل اللحظات المحركة من نطق وحركات وإيماءات وجه الخ وكل النزوع الداخلي لشخصيتي التي تأخذ بنشاط بواسطة الكلمة أو القول موقفاً قيميا أو معنوياً

(١) اننا نقارب الكلمة الألسنية هنا من وجهة نظر تحقيقها التأليفي للشكل الفني.

ما). إننا نؤكد أنّ الأمر يتعلق هنا بشعور ولادة الكلمة الدالة: إنه ليس شعور الحركة العضوية المجردة المولدة واقع الكلمة الفيزيائي، إنما شعور ولادة المعنى والتقييم أي شعور حركة الانسان المتكامل وشغله موقعاً، وهذه الحركة ينخرط فيها الجسم والنشاط المعنوي، اذ فيها تنشأ روح الكلمة وجسدها في وحدتهما المشخصة. وفي هذه اللحظة الأخيرة، الخامسة تنعكس اللحظات الأربع السابقة كلها، فهي جانب تلك اللحظات الموجه إلى شخصية المتكلم (الشعور بولادة الصوت، ولادة المعنى، ولادة العلاقة وولادة التقييم).

إن النشاط التشكيلي الذي يقوم به الفرد يستوعب كل جوانب الكلمة، وبواسطتها كلها يستطيع أن يحقق الشكل المنجز الموجه إلى المضمون؛ ومن ناحية أخرى فهي جميعا تستخدم للتعبير عن المضمون؛ ففي كل لحظة يشعر المبدع والمتأمل بنشاطهما – المصطفي، الخالق، المحدد، المنجز– ويشعران في الوقت نفسه بشيء ما يتوجه إليه هذا النشاط ويمثل أمامه. لكن اللحظة المتحكمة الموجهة، لكن بؤرة الطاقات المشكلة، هي اللحظة الخامسة بالطبع، تليها في الأهمية الرابعة أي التقييم فالثالثة أي الصلة فالثانية أي المعنى وأخيرا الأولى أي الصوت الذي كأنما يمتص كل اللحظات الأخرى ويصبح الحامل لوحدة الكلمة في الشعر.

ان اللحظة الموجهة بالنسبة إلى القول (الخطاب) المعرفي هي المعنى المادي، الشيئي للكلمة في سعيه إلى أن يجد مكانه الواجب، الضروري في الوحدة الشيئية الموضوعية للمعرفة هذه الوحدة الشيئية تحكم وتحدد كل شيء في القول المعرفي نابذة دونما شفقة كل ما ليس له علاقة بهذه الوحدة، ويبقى خارج هذه الوحدة بشكل خاص الشعور بشغل موقف نشط بواسطة هذا القول: فهذا الشعور لا يعود إلى الوحدة الشيئية ولا ينفذ إليها بوصفه إرادة ذاتية خلاقة وشعورا، وهو أقل من أي شيء آخر قدرة على إنشاء وحدة القول المعرفي.

ان الشعور بالنشاط الكلمي في تصرف الكلمة (الحكم، الموافقة، القبول، التوسل، الغفران) ليس اللحظة الموجهة، فتصرف الكلمة يرتبط بوحدة الحدث الأخلاقي ويتعين فيها بوصفه لحظة واجبة ولازمة.

في الشعر وحده يصبح الشعور بنشاط توليد القول الدّال مركزاً مشكلاً، حاملاً لوحدة الشكل.

ومن بؤرة نشاط التوليد الشعور به هذه يبرز أول ما يبرز الإيقاع (بمعناه الأوسع - الشعري والنثري) وبشكل عام أي نسق قول ليس ذا طابع مادي شيئي، نسق يعيد القائل إلى ذاته، إلى وحدته الفاعلة المنشئة (المولدة).

ان وحدة النسق القائم على عودة المتشابه، حتى ولو عادت لحظات معنوية متشابهة هي وحدة النشاط العائد إلى ذاته، المكتشف ذاته من جديد. ان مركز الثقل ليس في المعنى العائد، بل في عودة نشاط الحركة، الداخلية والخارجية، حركة النفس والجسد المولدة لهذا المعنى.

ان وحدة كل اللحظات التأليفية المحققة للشكل وفي الدرجة الأولى وحدة الكل الكلمي للعمل، بوصفها وحدة شكلية، لا يقوم فيما يقال أو فيما يقال عنه، بل في كيفية هذا القول، في الشعور بنشاط القول المعقول، هذا النشاط الذي يجب أن يشعر بذاته طوال الوقت كنشاط واحد بغض النظر عن الوحدة الشيئية والمعنوية لمضمونه؛ ما يتكرر، يعود، يقيم صلات ليس اللحظات المعنوية مباشرة - في موضوعيتها أي في قطعيتها الكاملة عن الشخصية المتكلمة للذات، بل لحظات النشاط لحظات الاحساس الذاتي الحي بالفعالية؛ هذا النشاط يفقد ذاته في الموضوع، بل يشعر المرة تلو المرة بوحدته الذاتية الخاصة في ذاته، في موقعه النفسي والجسدي المتوتر: وحدة ليست هي وحدة الموضوع (الشيء) والحدث بل وحدة احتضان، امتلاك الموضوع والحدث. وهكذا فبداية العمل ونهايته، من وجهة نظر الشكل، هما بداية النشاط ونهايته: فأنا الذي أبدأ وأنا الذي أنهي..

(١) إن فهماً ودراسة منهجين دقيقين للمؤلف بوصفه لحظة الموضوع الجمالي هما وحدهما الكفيلان بإيجاد أساس لطرائق دراسته السيرية والنفسية والتاريخية.

ان لحظات الكلمة المحققة تأليفيا للشكل تصبح كلها تعبيراً عن علاقة المؤلف الإبداعية بالمضمون: الايقاع المرتبط بالمادة يخرج خارجها ويبدأ بتغلغل في المضمون بوصفه علاقة إبداعية به وينقله إلى مستوى قيمي جديد هو حدث الوجود الجمالي؛ وشكل الرواية المنسق للمادة الكلمية ينشئ، بعد أن يصبح تعبيراً عن علاقة المؤلف، الشكل المعماري المنسق والمنجز للحدث بمعزل عن حدث الوجود الواحد، المفتوح دائماً.

وفي هذا الأصالة العميقة للشكل الجمالي: إنه نشاطي المحرك عضويا والمقيم والمدرك، لكنه في الوقت نفسه شكل الحدث الذي يواجهني وشريكه (شخصيته، شكل جسده ونفسه).

الانسان، الذات الفردة، لا يشعر بنفسه مبدعا إلاّ في الفن. ان الشخصية الذاتية الإيجابية المبدعة هي لحظة مكونة للشكل، هنا تجد الذاتية تحققها الموضوعي الأصيل وتصبح ذاتية مبدعة ذات قيمة ثقافية. وهنا أيضا تتحقق الوحدة الأصيلة للانسان العضوي الجسدي والداخلي، النفسي والروحي، لكنها وحدة معاشة من الداخل. بوصفه لحظة مكونة للشكل، هو نشاط منظم منبعث من الداخل المؤلف لإنسان متكامل يحقق مهمته بالكامل ولا يفترض شيئا خارجه لينجزه، وهو ضروري هنا كله من أخمص قدميه حتى رأسه، ضروري متنفسا (الإيقاع) ومتحركا ورائيا وسامعاً وذاكراً ومحباً وفاهماً.

هذا النشاط المنظم من الداخل لشخصية المبدع يختلف جوهريا عن الشخصية السلبية المنظمة من الخارج للبطل، الإنسان موضوع الرؤية الفنية، المحدد جسداً ونفساً: وصفته المحددة هذه مرئية ومسموعة ومتخذة شكلا، إنها صورة الانسان، إنها شخصيته مجسدة ومتخذة مظهراً خارجيا، في حين أن شخصية المبدع لا مرئية ولا مسموعة بل تعاش ويشعر بها وتنظم من الداخل كنشاط راءٍ سامع، متحرك، ذاكر، كنشاط مجسِّد لا مجسَّد ومن ثم منعكس في موضوع منجز شكلا.

الموضوع الجمالي هو مُبدع يتضمن مبدعه: فيه يجد المبدع ذاته ويشعر شعوراً متوتراً بنشاطه الإبداعي أو بعبارة أخرى: هو المبدع كما يبدو في عيني

المبدع ذاته الذي أبدعه بحرية وحب (صحيح أنه ليس إبداعاً من لا شيء، فهو يفترض واقع المعرفة والتصرف، إنما يقوم فقط بتحويله وصياغة شكله.

ان مهمة علم الجمال الأساسية هي دراسة الموضوع الجمالي في أصالته دون أن نستبدله بمرحلة متوسطة من مراحل طريق تحققه. وعلينا في المقام الأول أن نفهم الموضوع الجمالي فهماً تركيبيا (synthetique)، نفهمه في كليته، نفهم الشكل والمضمون في علاقتهما المتبادلة الجوهرية والضرورية: نفهم الشكل شكلاً لمضمون والمضمون مضموناً لشكل، نفهم أصالة العلاقة المتبادلة بينهما وقانونها. وعلى أساس هذا الفهم وحده يمكن أن نحدد معالم التوجه الصحيح نحو تحليل جمالي مشخص للأعمال المتفرقة.

يجب أن يكون واضحاً من كل ما قلناه ان الموضوع الجمالي ليس شيئا اذ إن شكله (أو بتعبير أدق شكل المضمون إذ أن الموضوع الجمالي هو مضمون متخذ شكلا) الذي أشعر فيه بنفسي ذاتاً نشطة، والذي أدخل فيه بوصفي لحظة مكونة ضرورية من لحظاته، لا يمكن ان يكون بطبيعة الحال شكل شيء.

ان الشكل الخلاق فنيا يصوغ الانسان في المقام الأول والعالم بوصفه عامل الانسان فقط إما بإحيائه وانسنته مباشرة أو بربطه بعلاقة قيمية مباشرة مع الانسان بحيث يفقد هذا العالم بجانب الانسان استقلاله القيمي ويصبح مجرد لحظة في قيمة الحياة الإنسانية. وتبعا لهذا تحمل علاقة الشكل بالمضمون في وحدة الموضوع الجمالي طابعاً شخصياً أصيلا، بينما يكون الموضوع الجمالي نوعاً من الحدث الأصيل المتحقق عن الفعل والتفاعل بين المبدع والمضمون.

ان الطابع الحدثي للموضوع الجمالي في الإبداع الفني الكلمي واضح بشكل خاص، فالعلاقة المتبادلة بين الشكل والمضمون تكاد تكون ذات طابع درامي هنا، وواضح على نحو خاص دخول المبدع، الانسان الجسدي والروحي النفسي، في الموضوع وواضح ليس عدم انفصال الشكل والمضمون فقط بل

عدم اندماجهما أيضاً، في حين أن الشكل في فنون أخرى يتغلغل في المضمون أكثر كأنما يتشيء فيه وتزداد صعوبة فصله عنه والتعبير عنه في حالة فصله وتمييزه المجردين.

ولهذا تفسيره في طابع مادة الشعر أي الكلمة التي يستطيع المؤلف وهو الانسان المتكلم أن يأخذه بمساعدتها، موقعه الإبداعي مباشرة، في حين أن أجساما غريبة تدخل بوصفها وسائط تقنية في عملية الابداع في فنون أخرى وعلى سبيل المثال الأدوات الموسيقية، الإزميل وغيرها. زد على ذلك أن المادة لا يمكنها أن تستوعب انساناً نشطاً على هذا القدر من تعدد الجوانب. ان نشاط المؤلف المبدع، وهو يمر عبر هذه الأجسام – الوسائط الغريبة – يتخصص، يزداد ضيقاً ومحدودية، ولهذا يصبح أقل قابلية للانفصال عن المضمون الذي شكله.

* * *

النقـد السيـري والنقد الحديث

خالد عز الدين القرّ

تمهيد:

إن النقد السيري "Biographical criticism" هو دراسة العمل الأدبي وذلك بمقابلته بالحقائق الخاصة بشخصية المؤلف وحياته. ويميل النقاد الذين يتبنون هذه الطريقة منهجاً إلى اعتبار العمل الأدبي ملحقاً بحياة الكاتب.

* خالد عز الدين القر: باحث من سورية. أستاذ في كلية الآداب بجامعة تشرين. له عدد من الأبحاث المنشورة في الدوريات المحلية.

فمن السيرة أو السيرة الذاتية للكاتب يجهد هؤلاء النقاد إلى تركيب شخصية الكاتب وصراعاته، وإحباطاته، أو أي شيء حدث في حياته بغرض توضيح كل نص من نصوصه. وفي دراستهم للعمل الفني إما أن يقيموا استنتاجاتهم على تحليل نفسية المؤلف وإما أن ينشطوا للحركة بين النص والسيرة أو السيرة الذاتية للمؤلف موضحين الواحدة بالأخرى، مشيرين إلى بعض الأزمات الخاصة بالمؤلف والمنعكسة في نصوصه. هذا المنهج إذاً يرى النص الأدبي انعكاساً لحياة مؤلفه بشكل رئيسي، ولكنَّ هذا لا يعني بالضرورة أن النقاد السيريين مهتمون بالذي أكله المؤلف أو شربه أو لبسه، بل إن اهتمامهم الأساسي ينصبُّ على الشخصية الخاصة بالمؤلف. فهم يؤكدون أهمية تفرّد الكاتب أو تميزه؛ ذلك التميز أو التفرّد الذي جعل المتنبي متنبياً، وهمنغواي همنغوياً على سبيل المثال. وبكلمات أخرى فحياة الكاتب الخاصة وخلفيته تفسران التلميحات والتضمينات في العمل الأدبي. والمعري مثالٌ يأخذه بعض النقاد السيريين حين يرون قصائد ذلك الشاعر تفسر حقيقة كونه ضريراً.

والشاعر الإنكليزي «جون ملتون» مثالٌ آخر على أهمية السيرة لفهم النص. فقصيدته «على فقدان بصره» "On His Blindness" يمكن فهمها بشكل دقيق عندما يدرك القارئ أن الشاعر قد فقد بصره كلياً عند بلوغه الرابعة والأربعين من عمره.[1] إن عبارات مثل «النهار أحضر معه الظلام» و«كان وجهها مستوراً» في بعض قصائده التي هي بمثابة إجلال وتقدير لزوجته الثانية التي توفيت، تُظهر حقيقة كونه ضريراً. والحلم الذي يحلمه هو عالم الرؤيا، بينما النهار يعني للضرير توقف الحلم أو توقف الرؤيا بالاستيقاظ. فالمعري وملتون مثالان قويان ساقهما مؤيدو النقد السيري لتأكيد أهمية السيرة أو السيرة الذاتية للمؤلف لتفسير نصوصه وتحليلها.

* * *

بيد أن النقاد الجدد يرون المسألة من زاوية أخرى؛ فهم يرفضون النقد السيَري ويصرّون على تركيز الاهتمام على العمل الأدبي بوصفه أدباً. فالسيرة

بالنسبة إليهم غير مهمة على الإطلاق لأن تدخلاتها مضللة، بالإضافة إلى أنها تحرف انتباه القارئ عن العمل الأدبي باتجاه كاتبه.

لقد رفض الشكلانيون* Formalists النقد السيَري وأكدوا النص. وكما يشير اسمهم فإن هدفهم الأساسي هو دراسة وتفسير الشكل في النص الأدبي. فلقد سعى الشكلانيون إلى تأسيس الدراسات الأدبية على قواعد علمية مستخدمين أساليب ومناهج خاصة حصراً بالأدب. فمسألة الخصوصية الأدبية يمكن أن تُحلَّل فقط بإحالة النص الأدبي إلى خواصه الشكلانية. ومن هنا إصرارهم على أن الأدب عموماً ليس له أية علاقة بالكاتب. فالنص الأدبي يجب أن يُحال أو يُردُّ إلى الأدب عموماً لا إلى شخصية الكاتب. ومن هنا فلا يوجد أي مكانٍ للسيرة أو السيرة الذاتية للكاتب لأن حياة هذا الكاتب ليست بالمهمة لقراءة النص وفهمه. فالعناصر التي تشكل النص الأدبي تستبعد الكاتب لأن غرض العلم الأدبي هو أدبية بلا مؤلف Authorless Literariness. لقد نفى الشكلانيون في الحقيقة أية صلةٍ بين السيرة والأدب لأن السيرة بالنسبة إليهم ليس لها أي دورٍ في دراسة النص الأدبي. ويقودون أمثلة على ذلك يُعدُّ «هومر» أكثرها أهميةً حيث تُدرس ملحمته الإلياذة على مر العصور، علماً بأن سيرة حياته مبهمةٌ جداً أو تكاد تكون غير معروفة أصلاً. ثم ذهب الشكلانيون إلى القول بأن الغرض الوحيد للنقد الأدبي يكمن أساساً في تحليل الخواص الشكلانية للعمل الأدبي لأنهم اعتقدوا بأن النصوص الأدبية – والتي هي ذات مرجعية ذاتية بطبيعتها – هي نتاج الخواص الموضوعية لتلك السمات الشكلانية. ويحاج الشكلانيون بالقول إن العناصر الشكلانية هي التي تميز العمل الأدبي:

«لايمكن أن تُجَيَّر إلى اعتباراتٍ اقتصاديةٍ أو

* مجموعة من البحاثة انخرطوا في حلقة موسكو اللسانية التي تأسست في ١٩١٥ والتي كان يرأسها رومان ياكبسون وجمعية دراسات اللغة الشعرية Opayz التي تأسست في ١٩١٦ والتي يرأسها فكتور شكلوفسكي.

تاريخية أو اجتماعية، لأن هناك، بالنسبة إليهم مستوىً مستقلاً من التنظير الأدبي معنياً أساساً بالخواص الشكلانية للنصوص الأدبية، إذا أريد من تلك العناصر التي تميز الأعمال الأدبية أن تُفهم جيداً».(2)

وفي الحقيقة تأثرت الشكلانية، كمدرسةٍ للنقد الأدبي، بنظرية فرديناند دو سوسير في اللغة لأن تحليلات الشكلانيين ومفاهيمهم التنظيرية أسست بشكلٍ كبيرٍ على مفاهيم سوسير الذي نظر إلى اللغة على أنها:

«نظام من العلامات، والعلامة عنده تتضمن دالاً (الشكل المكتوب أو المنطوق) ومدلولاً (المفهوم) ... واللغة يمكن مقارنتها بورقةٍ وجهها الأول هو الفكرة أما وجهها الثاني فهو الصوت، ومن هنا لا يستطيع المرء أن يفصل واحدها عن الآخر بمعنى أنه لا يستطيع أن يفصل الفكرة عن الصوت ولا الصوت عن الفكرة».(3)

والعلامة عند سوسير كيانٌ اعتباطي، إذ لا توجد أي صلةٍ بين الدال والمدلول، فهما كيانات علائقية أو كيانات مختلفة عن بعضها تماماً. فالعلامة إذاً يجب أن تُعامل كجزء من نظام:

«إن العلامات مجرد مفاهيم للأشياء لأن كل دالٍ يستمد معناه من العلاقة بينه وبين المدلولات الأخرى ضمن نظام من العلاقات تنظمها اللغة نفسها».(4)

فالعلامات إذاً، مدينةٌ بطاقاتها الدلالية لكياناتها المختلفة بالإضافة إلى أشكالها المختلفة بعضها عن بعض في شبكةٍ من العلامات تمثل النظام الدلالي. أفادت هذه النظرية الشكلانيين لأنها تخدم اهتمامهم الشديد بالطريقة التي

اشتغلت بها الأساليب الأدبية في نصوص معينة لا بمصدر أو أصل تلك الأساليب لأنهم وضعوا نصب أعينهم مفهوم الوظائف المتغيرة في بعض النصوص الأدبية المحددة أصلاً من الأنظمة الأدبية المختلفة:

«فوظيفة النص ومعناه مستمدان من علاقته بنصوص أخرى ضمن نظام أدبي معين».(5)

وخلاصة القول إن نظرية سوسير أدت بالشكلانيين إلى الاعتقاد بأن الخصائص الأدبية لا يمكن ردها إلى أية عناصر تاريخية أو سيرية في خارج حدود خصائصها الشكلانية في النص. فلقد أكد مرشد هذه المدرسة «رومان ياكبسون» أن الكلمة الشعرية تضمن أولية جمالياتها، ووضعَ اللغة الشعرية في نوعٍ من علاقة وعيٍ ذاتي لنفسها مؤكداً إسناد المعنى وعلاقته إلى مايشير إليه. والكلمة عند «ياكبسون» في شغل دائم من حركة معنىً فوق معنى. إن إلحاح الشكلانيين على النص وخصائصه الأدبية يعني أن معنى النص في داخله لا في خارجه، فمن الطبيعي إذاً أن لا يكون للكاتب أي دور في فهم النص.

بالنسبة للبنيويين لا يوجد معنىً واحداً في النص الأدبي. فالمعنى الأدبي يوجد في رواميز* Codes منتجة من خطابات ثقافية سابقة. فالعمل الأدبي يتكئ على وجود أشكالٍ أدبية أو مدارس فنية بالإضافة إلى لغةٍ تسهم في الفهم الشكلي للنص. أما النص الأدبي فيلحُّ البنيويون على القول إنه نتاجٌ جماعي، فهو لا يقدم معنىً واحداً مكتوباً في كلمات، لكنه كتابٌ متعدد الأبعاد تتوفر فيه تفسيراتٌ عديدةٌ للمعنى في الوقت نفسه. وتعددية المعنى هذه في الحقيقة نتيجة غياب مؤلف النص لأن النص يعبر عن فئاتٍ متعددةٍ ضمن المجتمع. وهذا حتميٌ

* مفردها راموز Code. رأيت أن ألتزم بترجمة الناقد عبد الكريم حسن والباحثة سميرة بن عمو. فقد نقلا Code إلى راموز وذلك لكي لا يفهم منها بأنها Symbol (رمز). والراموز هو نظامٌ من الإشارات أو العلامات أو الرموز يهدف - باتفاقٍ مسبقٍ - إلى تمثيل ونقل إحدى المعلومات بين المصدر - أو المرسل والإشارات، والنقطة المرسل إليها أو المتلقي. راجع ثبت المصطلح اللساني في المعرفة، السنة الحادية والثلاثون - العدد ٣٤٤، أيار، ١٩٩٢، ص١٠٣.

لأن المؤلف يشترك في الوعي الجماعي الذي شكَّل المجتمع والذي يستحيل الانفصال عنه، مقراً بهذه الحقيقة، يرى «رولاند بارت» أن النص الأدبي شبيهٌ بأي نشاطٍ اجتماعي، وبالتالي يجب أن يدرس على قاعدةٍ علاماتية. فهو يرى أن معنى النص يكمن في التقاليد الخطابية بالإضافة إلى أعراف القراءة التي يجب أن تُدرس إذا ما أراد المرء فهم النص الأدبي. ويؤكد «بارت» أن ذاتية الكاتب مبنيةٌ في لغةٍ، وأن النص الأدبي ماهو إلا نسيجٌ من الشواهد المضمنَّة المنتزعة من مراكز ثقافيةٍ مختلفة:

«باستطاعة المؤلف أن يحاكي فقط إيماءةً سالفةً وغير مبتكرة. إن مقدرة الكاتب تكمن في المزج بين الكتابات ليقابل الواحدة بالأخرى بطريقةٍ لا تجعله يعتمد على أيةٍ واحدة منها. وعندما يرغب في التعبير عن نفسه يجب عليه أن يعلم على الأقل أن الشيء الداخلي الراغب في ترجمته هو قاموسٌ مسبق التكوين ذو كلمات يمكن تفسيرها عبر كلمات أخرى إلى ما لانهاية.»[6]

وهذا يدل ضمناً على أن ضمير الفرد المتكلم أنا (I) الذي يكتب به النص هو مجموعةٌ من نصوصٍ ورواميز أخرى ليس لها حدودٌ على أن الكاتب غير قادرٍ على تكوين ذاتية خلاقةٍ لأن مهمته الرئيسية تنحصر (ربما من غير وعي) في تجميع الجزيئات المتناثرة في مختلف المؤسسات الفنية في نسيجٍ واحد. لذلك يذهب «بارت» إلى حدِّ الدعوة إلى موت الكاتب وإقصائه عن التفكير النقدي. ففي مقالته «موت الكاتب» يدعو بارت إلى تحرير العمل الفني من سجن المؤلف لأنه يحدُّ معنى النص ويضيقه، وكبنيويٍ فهو يؤكد دور القارئ في استخراج معنى النص. وهنا يصبح القارئ هو الهدف النهائي للعمل الأدبي لأنه غير سلبيٍ ولا يخضع لتأثير الكاتب ومعناه الجاهز. ويكتب بارت في هذا السياق:

«إن القارئ هو تلك الفسحة التي تُنقش عليها الشواهد كافة دون فقدان أيٍ منها.

> فالنص وحدةٌ تكمن في غايتها لا في أصلها. وتلك الغاية، مع ذلك، لا يمكن أن تكون شخصيةً فالقارئ لا يملك الملف الشخصي أو السيَري للكاتب. فهو مجرد شخص يوحّدُ في حقلٍ واحدٍ كلَّ الترسيمات التي تضمنها النص المكتوب: إن ولادة القارئ يجب أن تكون على حساب موت الكاتب».(7)

ويريد «بارت» أن يقول إن معنى النص يُكتشف في القارئ لأنه ليس مستهلكاً للنص بل منتجٌ له. ومن هنا يحث القارئ على طرح المؤلف جانباً وتركيز الانتباه على النص لكي يستخرج المعنى الخاص به، وكما قال سابقاً إن ولادة القارئ يجب أن تكون على حساب موت الكاتب. فالكاتب يجب ألا يُعامَلَ على أنه مصدر المعنى فقد حلّ محله القارئ الذي يولّد المعنى عبر قراءته النص.

ومثل موضوع «بارت» فإن موضوع «جاك لاكان» - الكاتب - غير ثابت بل متحول. فموضوع (الكاتب) عند لاكان غير منسجم مع ذاته، فهو جزءٌ من سلسلة طويلة من الخطابات التي تكوّنه. فالأنا تحدث في لحظة أسماها لاكان «مرحلة المرآة»، والتي هي مفهومٌ ذاتيٌ متخيَّلٌ يشير إلى صورة لا تتضمن معرفةً ذاتية. فالأنا يُعرف بوساطة شيء آخر، فلذلك هو ضربٌ من الوهم. إذا تخيلنا طفلاً يتأمل نفسه في المرآة (مرحلة المرآة) نستطيع من ضمن هذه الكينونة المتخيَّلة أن نرى أول تطور لأنا الطفل بالإضافة إلى أول تطور لصورة ذاتية متكاملة قد بدأت فعلاً بالحدوث. والطفل - الذي مازالت تنقصه الأهمية المادية - يجد في انعكاس المرآة صورةً مُرْضية. وعلى الرغم من أن علاقة هذا الطفل مع صورته مازالت متخيَّلةً بنوعها إلا أنه يبدأ بعملية إرساء أساسات الذات. هذه الذات - كما يشير إليه موقف المرآة - هي نرسيسيةٌ بشكل جوهري. فنحن نصل إلى الإحساس بالأنا عندما نجد أن الأنا تنعكس لأنفسنا عبر شيء أو شخص ما في هذا العالم. هذا الشيء هو جزءٌ من ذواتنا، فنحن

نتعرّف على ذواتنا بوساطته، ومع ذلك فهو ليس من ذواتنا؛ هو غريبٌ. فالطفل يخطئ تمييز نفسه فيها إذ يجد في الصورة وحدةً مُرضيةً لا يجدها في جسده. ويستمر الطفل - في نموه - بالقيام بتعريفاتٍ متخيلة بوساطة الأشياء. وبفعله هذا يبني الأنا. فالأنا بالنسبة إلى لاكان عمليةٌ نرسيسية بواسطتها ندعم إحساسنا بذاتيةٍ متكاملة وذلك بإيجادنا شيئاً في العالم نستطيع من خلاله أن نعيِّنَ ذواتنا. ومن هنا فعندما نعرِّف ذواتنا بالأشياء، فهذا يعني أن ذواتنا ماهي إلا مجرد أوهام. فأنا الطفل هي وهمٌ لأنه وصل إلى التعرف على نفسه بوساطة شيءٍ غريبٍ وخارجيٍ فلذلك تصبح الأنا مشتتة. لكنَّ الطفل يصبح شخصاً كاملاً بدخوله اللغة. وهنا يدخل في مجموعةٍ من الأنظمة الدلالية للثقافة أهمها على الإطلاق اللغة. ومثله مثل الذاتية فاللاوعي يحدث في لحظة الدخول في النظام الرمزي للغة. وبما أن الإنسان خُلق في اللغة فهو يتكلم، لكنْ بقدر ماتسمح له بتقديم المعنى وبقدر ماتسمح له أيضاً بتقديم هويته الذاتية نفسها. فهو يتكلم لأن اللغة جعلته إنساناً. وهذا يعني أن اللغة تزيح الوعي الفردي من مكانه لكي لا يصبح أصلاً للمعنى. فأنا الكاتب، أثناء عملية الكتابة تنجز وحدةً متخيَّلةً من نوعها لأن اللغة تخلق وتبني وعيه الذي نتج عن الفجوة بين أناتين:

«إن الدخـول في اللغـة يحـتم انفـصامـاً بين أنا الخطاب؛ موضـوع المنصـوص، وأنا التي تتكلم والتي هي موضـوع التنصيص. فهناك إذا تناقضٌ بين النفس الواعية؛ النفس التي تظهـر في خطابها، والنفس التي هي ممثلة جزئياً والتي تتكلم.»(8)

فالكاتب إذاً لا يستطيع أن يمثِّل نفسه في الذي يكتبه لأن وعيه يتشكل بوساطة ذلك الانفصام. وبما أنها تنشئ الوعي فاللغة خارج حدود سيطرة الفرد لأنها تضع الإنسان في حالة انقسامٍ داخليٍ وتعيِّن لنا مكاناً داخلها. ويعلق تيري إيغلتون في هذا السياق قائلاً:

«أستطيع أن أدلَّ على نفسي في اللغة بوساطة الضمير المناسب فقط. إن الضمير أنا يمثل الإنسان المحيَّر أبداً والذي ينزلق في شبكات أية قطعة من اللغة، وهذا مماثل للقول بأنني لا أستطيع أنا أن أعني وأكون في أن واحد... لقد أعاد لاكان كتابه مقولة ديكارت «أنا أفكر، فأنا موجود» إلى «أنا لست موجوداً حيث أفكر وأنا أفكر حيث لا أكون».(9)

على القارئ إذاً أن يركز انتباهه على الذي يقال وليس على الكاتب أو المعنى الذي يريده الكاتب. فالكاتب إنسان متناقض بذاته لأنه مأزوم باللغة ومتذبذب بين المظاهر المتعددة للمجتمع، فهو مجرد انقسام. لذا يؤكد لاكان الكلام لكي يصرف القارئ عن الأخذ بالبنى النظرية الجاهزة للكاتب.

إن انتباه القارئ يُوجَّه في النثر الواقعي، على سبيل المثال، باتجاه الذي يقال وليس باتجاه كيفية مايقال. وتعليق إيڤلتون على النصوص العلمية يسهم في توضيح فكرة لاكان:

«إن قوة تلك النصوص تكمن جزئياً في طمس أساليب كتابتها، كيف أصبحت على ماهي عليه، وفي هذا المعنى فهي ذات تشابه غريب مع حياة الأنا التي تكافح بكبتها عملية خلقها».(10)

ويريد لاكان أن يقول: إنه ليس هناك من فائدة ترتجى من دراسة حياة الكاتب، لأنه لا يلعب الدور الرئيسي في تشكيل معنى النص فهو ليس مصدراً للمعنى، وبالتالي فقراءة سيرة حياة الكاتب لن تؤدي بنا إلى أي شيء يساعدنا على فهم نصه.

إن أعمال لاكان هي دراسة ونقد الفرويدية التقليدية في ضوء البنيوية وما بعد البنيوية. فـ لاكان ليس مهتماً باللاوعي الغرائزي الذي يسبق اللغة، فهو يؤكد التشابه بين بنية اللاوعي وبنية اللغة، ويذهب إلى القول بأن اللاوعي يتشكل بوساطة اللغة.

إن الألسنية التي أتت بعد سوسير ترى النص الأدبي ذا معانٍ متعددة. وهذا يرجع إلى تعددية المعاني فيَ إلنص بسبب غياب معاني الكاتب ونواياه في الأدب. فالمعنى بالنسبة إلى البنيويين هو نتاج تقاليد الأنظمة الدلالتية المختلفة. وهكذا لا يوجد مكان للمعاني الخاصة بالأفراد. وهذا ماعُني به من إزاحة الذات الفردية من مركزيتها عند لاكان وجاك ديريدا. فالطريقة الوحيدة التي من الممكن بوساطتها أن نستخلص معنىً هي تبني موقف الكاتب ضمن اللغة. يكتب ديريدا قائلاً:

«اللغة التي تتضمن الاختلافات فقط - ليست نشاط الإنسان المتحدث، وهذا يعني... أن الإنسان مندرج في قائمة اللغة لأنه نشاط لها، فهو يصبح إنساناً ناطقاً عند تكييفه الكلام وفق... نظامٍ من الأوامر اللسانية المفهومة بأنها أنظمةٌ تفريقية».(11)

ويناقش ديريدا مؤكداً انعدام الكلية في النص لأن هذه الكلية تختلف عن الدال، والتفريقية التي تخلقها اللغة تنشئ خللاً على مستوى الدال الذي يقاوم الإحالة. فالمدلولات عرضة للانتشار الذي هو تشتيت خرج من تأثيرات وتشابهات وأنظمة لا يمكن السيطرة عليها. تلك الدلالات عرضةٌ للانتشار الذي هو تشتيتٌ وإعادة تشكيل بشكلٍ مستمر. أما الوعي بالنسبة لـ ديريدا فهو التفريق بين «أنا» و «أنت» الذي هو عمليةٌ خلقتها اللغة. ويرى ديريدا أن:

«الدلالات فاشلة بإقامة تطابقٍ مع المدلولات بسبب انفلات المعنى نتيجة

التـــمـــايـزات في اللغـــة».[12]

هذا الإنفلات في المعنى هو نتيجة تغير الوعي الذي يظهر في اللغة. فإذا كان المعنى، أو المدلول نتاج الدلالات أو الكلمات التي هي متغيرةً بشكلٍ مستمر؛ متحولةً، وغير ثابتةٍ، حاضرةً أحياناً، وغائبةً أحياناً أخرى، فكيف يمكن أن يوجد أي معنى؟. وإذا كان النص ومعناه ليسا واحداً فعندئذ لا يمكن أن يكون هناك معنى نهائي. وكون الدلالاتية تعتمد على التفريقية فلا يوجد إذاً مكانٌ للمعنى سواءً أكان للغة أم للكاتب. فالكاتب هو نتاج اللغة لأنها تفسح له مكاناً للحديث. فهي كاتبة النص الذي يجب أن يُفهم كنظامٍ علاماتي مستقلٍ بخواصه وشخصيته المتميزة. وهنا نستطيع أن نستخلص أن ديريدا يدعو إلى موت الكاتب وولادة اللغة؛ ذلك الموت الذي ينبغي، برأيه، أن يكون على حساب ولادة اللغة. فهو يلحُّ على أن النص هو نتاج اللغة وليس الكاتب، فبعودتنا إلى سيرة حياة الكاتب نخرج خارج مجال اللغة التي هي المصدر الحقيقي للنص. فالسيرة في هذا السياق تهمل الكاتب الذي هو اللغة، وتؤكد الكاتب الذي ليس هو اللغة.

أما ميشيل فوكو فيحيل الكاتب إلى الأنظمة المؤسساتية التي تحدد سمات النص كخاصية. وإذا كانت العلامات والجمل تسمى تعبيراً فذلك لأنه يمكن تحديد مكان الكاتب، فصياغة النص لا تتضمن علاقةً بين الكاتب ومايكتبه:

«فـــمـــوقف الكاتب المتكلم ليس مـــتـــمـــاثلاً دائمـــاً بتـــأكـيــده فـرضـيـــةً حـقـيـقـيـــةً، فنحن نرى أنه ليس مـــتـــمـــاثلاً عندمـــا تنجـــز عـــمـليـــة ضـــمـن العـــبـــارة ذاتهـــا».[13]

فالعبارات التي لها شكلٌ نحويٌ تفتقر إلى علاقة النموذج نفسه مع كاتب تلك العبارات. فالعبارة، في هذا السياق لا يمكن حسبانها متماثلةً مع مايشكله الكاتب، فيجب ألا توضع في أية علاقةٍ مع الكاتب لأنه يجب الإقرار بتأثير التنصيص. إن الكاتب في هذا المجال، يُحال إلى قائمةٍ من السمات المميزة التي

تحدد وجوده في النص. وفوكو يدرس العلاقة الخاصة بين الكاتب والنص. فهو لا ينكر الشخص الذي كتب النص، لكنه يشير إلى أن هذا الشخص محددٌ ومركبٌ بخطابٍ معينٍ لنظرياتٍ أدبية:

«ليس بالإمكان وجود أية علاماتٍ دون شخصٍ ما، أو على الأقل شيءٍ مايرسلها. وطبقاً لنظام السببية فإن وجود سلسلةٍ من العلامات يحتم وجود كاتبٍ أو مصدرٍ يقوم بالإرسال. لكنَّ هذا الكاتب ليسَ متماثلاً أو (منسجماً) مع موضوع تعبيره. فعلاقة النص مع الصياغة ليست متطابقةً مع تلك العلاقة التي وحدّت الكاتب المتحدث مع الذي يصرح به».[14]

من الملاحظ أن فوكو لا ينكر الكاتب لكنه ينكر دوره المبدع لأنه وظيفة متغيرة للخطاب:

«إن موضوع الهجوم هو مفهوم الكاتب كمصدرٍ محددٍ وثابتٍ للمعاني والأعمال الفنية. ويجب أن يشار إلى الكينونة التناغمية والموحدة التي اجتهد بها شخص معين والتي يجب أن توضح وتدرس في ضوء سماتها وشخصيتها».[15]

وبالنسبة إلى فوكو فهناك الكاتب وهناك نص ذلك الكتاب. لكنَّ الكاتب يجب ألا يظهر نفسه في نصه، بل عليه أن يخفي نفسه ويتبرر غيابه. فالسيرة، كما يرى فوكو، تؤكد الدور الثانوي في تشكيل النص. فباعتمادنا على السيرة نهمل سلسلةً طويلةً من السمات التي تسهم في تشكيل النص.

أما الماركسيون فيرون الأدب ضمن إطارٍ ضخمٍ من الحقائق الاجتماعية بشكلٍ عام. فالنص الأدبي بالنسبة إليهم يجب ألا يفصل عن المجتمع. فالأدب إذاً يجب ألا يفسر على أنه نتاج كاتبٍ بل نتاج نظامٍ اجتماعي. إن العمل الفني يجب أن يعكس الواقع. ويؤكد جورج لوكاتش أن مهمة الكاتب هي اختيار القوى

المتصارعة في المجتمع وتنسيقها في شكلٍ كلي. هذا التأكيد يفترض نظرية الانعكاس التي تصوّر المجتمع بعباراتٍ واقعيةٍ بطريقةٍ يمرُّ بها واقع المجتمع إلى القارئ عبر الكاتب. ومن الواضح هنا أن نظرية الانعكاس تؤكد كلاً من النص والكاتب معاً. لكن وجهة نظر لوكاتش لا تقدم رأياً قاطعاً فيما يتعلق بمسألة الكاتب. فوجهة نظره هذه:

«ليست نظريةً تحدد دوراً واضحاً وقاطعاً للكاتب لأنها تميل إلى الابتعاد عن المؤلف نفسه؛ إلى انعكاس الواقع في العمل الأدبي نفسه، غير أنها لا تقلل من أهمية وجود الكاتب بل تفترض، في أمكنةٍ مختلفةٍ ما مفاده أن الانعكاس الدقيق للواقع هو دليل على عظمة الكاتب الفنية».[16]

ويجب على الكاتب، برأي لوكاتش أن يبعث كلية المجتمع الإنساني في شكلٍ أدبي. لكنَّ لوكاتش يعتقد أن نص الكاتب يسير أحياناً في اتجاهٍ معاكسٍ لما يريد أن يكشفه بشكلٍ موضوعي. وتُعلّق جانيت ولف في هذا السياق قائلةً:

«لقد اتفق إنكلز ولوكاتش على أن روايات بلزاك قدمت أفضل التقارير عن البنية الاجتماعية في فرنسا في بداية القرن التاسع عشر من جهة، وعهد صعود البوجوازية الفرنسية في هذه الفترة من جهة أخرى على الرغم من أن عواطف بلزاك الإيديولوجية كانت مع ذلك العصر المنحسر».[17]

فالنص إذا ربما يقدم معنىً مغايراً تماماً للمعنى الذي يريده الكاتب بالإضافة إلى أنه ربما يظهر أن موقف الكاتب غير مهمٍ على الإطلاق وأن النص هو المصدر الرئيسي للمعنى.

لكنَّ المنظّر الماركسي الفرنسي پيير ماشري يعارض نظرية الانعكاس الخاصة بجورج لوكاتش ويقدم رأياً واضحاً ومنسجماً مع مايتعلق بالكاتب. فهو

يحاجج بأن النص الأدبي هو مرآةٌ مكسرةٌ معبّرةٌ عما لا تعبّر عنه. فالكاتب غير قادرٍ على عكس الواقع، ولهذا السبب لا يمر النص إلى القارئ عبر ذهن الكاتب. مناقضاً لـ لوكاتش يقلل ماشري من أهمية دور الكاتب ويشدد على النص. ومثل الشكلانيين ينظر ماشري إلى الكاتب على أنه حرفيٌّ يستخدم أدواتٍ وأجهزةً في تكوين النص الأدبي. فالأدب بالنسبة إليه عملٌ إنتاجيٌ، مثله مثل أي نشاطٍ اجتماعيٍ يستخدم وسائل انتاجيةً ومقرّرةً سلفاً لكي يحوّل المواد الخام المقررة إلى نتاجٍ معين. فالمواد الخام تُقَدَّمُ في نتاجٍ نهائيٍ هو النص. يعلق ماشري في هذا السياق قائلاً:

«إن الفن ليس من اختراع الإنسان؛ إنه نتاجٌ فحسب. والمنتج إنسانٌ غير متمركزٍ في اختراعه فهو مجرد عنصرٍ في موقفٍ أو نظامٍ. ولكون النص نتاجاً، فعلى البشر أن يقدموا نتاجاً من الأعمال الأدبية عبر العمل المنتج الحقيقي وليس عبر السحر. فالفنان ينتج أعمالاً في شروطٍ مقررةٍ ومحددة».(18)

ومن هنا ينظر ماشري إلى الكاتب كعاملٍ يتعامل مع أشكالٍ أدبيةٍ وتقاليد أدبيةٍ ولغةٍ موجودةٍ سلفاً لينتج أعمالاً أدبية. فالكاتب ينظر إليه كمنتجٍ – وليس خلاقٍ مثالي – مهمته الرئيسية أن يصوغ تلك الأشكال الأدبية أو اللغة في عملٍ أدبي. فماشري يهاجم فكرة المؤلف كشخصٍ مبدع. والكاتب كما يرى، لا يخترع أي شيءٍ، فالنصوص الأدبية لا تتكون من لاشيء إذ إن هناك كتلة ضخمة من العلامات والرواميز تستخدم لإنتاج الأعمال الأدبية. ويعلق ماشري واصفاً مهمة الكاتب / العامل قائلاً:

«إن قوة ذلك العامل ليست معجزةً مزيفةً باستحضار شكلٍ مطلقٍ من لاشيء (ولهذا السبب

من غير المفيد أن نسمي الكاتب مبدعاً). فالكاتب الذي ينتج النص لا يصنّع مواده التي يعمل بها».(19)

لقد تأثر ماشري في الحقيقة بأعمال لويس ألتوسير الذي حاول تعريف «التطبيق» بقوله:

«أعني بالتطبيق أية عملية من عمليات تحويل مادة خام مقررة ومحددة إلى عمل إنساني محدد ومقرر ذلك باستخدام وسائل إنتاجية محددة ومقررة. وينطبق هذا على التطبيق الذي نعرفه كفن. فالفنان يستخدم وسائل إنتاجية هي التقنية المتخصصة بفنه لكي يحوّل مواد اللغة والتجربة إلى نتاج محدد. ولهذا فلا يوجد أي سبب يجعل هذا التحويل أكثر إعجازاً من أي تحويل آخر».(20)

ومن الواضح هنا أن فكرة الكاتب كعبقري غامض قد اختفت تماماً. لقد رفض ماشري مجمل الفكرة التي تتحدث عن الكاتب كفرد مبدع، وحاول بذلك أن يزيح الكاتب من مكانه الموسر. فالنص بالنسبة إليه ينتج نفسه من خلال الكاتب. ونتيجةً لما تقدم، يرى ماشري أن سيرة حياة العامل لا تلقي ضوءاً على إنتاجه. فمادته لها صفاتها الخاصة بها والتي ليس لها علاقةً بمنتجها. والموقف هنا يشبه تماماً موقف الرجل الذي يشتري سلعةً جاهلاً مصنّعها لأن الطريقة التي تعمل بها هذه السلعة هي أكثر أهميةً من معرفة مصنعها. فليس مفترضاً لواحد منا أن يقرأ سيرة حياة منتج تلك السلعة ليتعلم كيف يستخدمها ويستمتع بها. فالذي نعرفه أو لا نعرفه عن حياة المنتج يبقى شيئاً غير مهم بالنسبة لفهم النص.

إن وجهة النظر هذه تشبه في الحقيقة تلك التي قُدّمت من قبل مجموعة من العلاميين الماركسيين، وعلى رأسهم رولاند بارت، الذين التفوا حول دورية

باريسية تسمى Tel Quel عبَّرت عن رأيهم بأن النص الأدبي هو إنتاجية مطردة.

أما موقع الكاتب في التحليل النفسي التقليدي فمختلفٌ تماماً. وتشدد هذه الدراسة النقدية على الاستفادة من نظريات فرويد وأساليبه في تحليل العمل الفني. فالنظريات الفرويدية كما يرى بعض النقاد، قدمت مصطلحات علميةً لدراسة الكاتب والعملية الإبداعية. ويمكن تسمية هذا النوع من الدراسة بسيكولوجيا الإبداع. ويؤكد مريدو هذه المدرسة أن اللاوعي هو مصدر الفنون كافةً وأن الكتاب المبدعين عصابيون يعانون من إحساس بالإحباط. وبالنسبة إليهم يختلف الفنان المبدع عن العصابي العادي في أنه أكثر وضوحاً. والفن بالنسبة إليهم يعتبر أكثر نجاحاً عندما يبغي تصوير عمليات اللاوعي. فالتحليل النفسي، في هذه الحالة، يساعد على شرح العملية الإبداعية وتوضيح العلاقة المتبادلة بين كاتب النص وحياته. كما أن يلقي ضوءاً على كل من الشكل والمضمون في الأدب. واللاوعي هو تلك المنطقة التي تحوي رغبات متصارعة. تلك الرغبات هي محرَّمةٌ وموروثةٌ من زمن الطفولة المبكر وهي مرفوضة من المعيار الاجتماعي والأخلاقي للسلوك السوي. ولهذا تبقى في منطقة اللاوعي تحت رقابة الوعي، إلا أنها تفلح في الخلاص من رقابة الوعي عبر تَخَفِّيها في الأحلام والنكات وزلّات اللسان. ومن هنا تميل مدرسة التحليل النفسي الفرويدي إلى معاملة النص كنتيجةٍ لتجربة سابقةٍ تسللت إلى الوعي عبر العمل الأدبي. إن وجهة النظر هذه تريد أن تقول إن النص ماهو إلا نتيجةٌ مباشرةٌ لنفسية كاتبه. والتوكيد هنا على العلاقة بين النص والكاتب. فرغبات الطفولة تنظم وتكون في الادب. إن الرغبات المكبوتة في اللاوعي تظهر نفسها بشكلٍ رئيسيٍ في الأحلام:

«إن الغرض المؤول خلافاً للحلم يظهر معرفةً غامضةً في حقيقة أن محتوى الطم الكامن معنيٌّ بالرغبات التي وقعت ضحية القمع... تلك الرغبات ترتكز على ذكريات الطفولة المبكرة».(21)

وتلك الرغبات المحرمة تعرض نفسها في عمل الحلم عبر التكثيف والنقل. ويعني فرويد بالتكثيف جملةً من الرغبات الكامنة تشكل نفسها في عنصرٍ مختزل. أما النقل فيعني به أن عناصر في الحلم الظاهر قد حلّت محلّ عناصر في فكرة الحلم الكامنة عبر التداعي وذلك بغرض التخفي. فعمل الحلم يعيد تنظيم الرغبات الكامنة في شكلٍ مفهوم. أما عملية تحويل المواد الخام – المعروفة بالمراجعة الثانية فتملأ النواقص في الحلم وتعيد تشكيل مواده المتنافرة في شكلٍ أكثر انسجاماً. وفي هذا السياق يرى نقاد التحليل النفسي، أن غرض النص شبيهٌ بغرض الحلم: إعادة تنظيم الرغبات المحرمة – التي تستقر في لاوعي الكاتب – في حكايةٍ منسجمةٍ ومفهومة. وبكلماتٍ أخرى، فإن غرض النص هو نفسه غرض الحلم أي إطلاق رغبات الطفولة المستقرة في اللاوعي. ولكي يفهم النص فعلى المحلل النفسي أن يدرس سيرة حياة الكاتب التي توضح صراعاته، إحباطاته، وعصابياته، بهدف تفسير النص بكلامٍ مختصر، يؤسس الناقد معنى النص على سيرة حياة الكاتب لأنها تُظهر، كما يعتقد، أزمات نفسية تعكس في النص. وفي الحقيقة إن لهذا المنهج مشاكله الخطيرة لأن النص ينظر إليه موازياً للمخيلة، ويعامل كعَرَضٍ من أعراض كاتبٍ معين. فنقد التحليل النفسي يتضمن تبسيطاً شديداً لأنه يستخدم أساليب خارجة عن جوهر العمل الأدبي للحكم على الأدب من جهةٍ، ولأن الأدب والأديب مختلفان بشكلٍ واضحٍ عن اللاوعي المعبَّر عنه في الأحلام والذي لا يمكن السيطرة عليه من قبل الحالم.

يبدو أن السيرة تشكل عقبةً في دراسة النصوص الأدبية لأن معاني النص بشكلٍ عامٍ، لا يمكن أن توجد في خارج النص ذاته؛ في السيرة. فالسيرة على أية حالٍ تقدم، برأي أكثرية من تقدَّموا في هذا البحث، معنىً واحداً للنص الذي هو كاتبه، بينما يُنتَج النص في سياق اجتماعي يعكس فيه سمات المجتمع واتجاهاته وتجاربه. وكون اللغة – التي تعكس تلك التجارب والميول الاجتماعية – غير ثابتةٍ فهي تعرض مجموعةً من المعاني الواسعة. وفي هذا السياق فإن

المعنى ليس ثابتاً أو مقدَّماً من قبل أي مصدر أو مؤسسة فكرية مستقلة. فتركيبة العمل الأدبي تقاوم أي رأي منسجم يقرر بوساطة السيرة الذاتية، ناهيك بأن الأهمية الملقاة على السيرة أكبر بكثير من تلك الملقاة على النص. فالسيرة إذاً يجب أن توضع جانباً لضمانة استقلالية النص. فالحقبة التي ترى النص نتاجاً للمؤلف المهيمن على العمليات الغامضة للابداع قد ولت. وفي الحقيقة فإن تأسيس مركزية اللغة (خطأ أم صواباً) وما نتج عنه من حطّ للعناصر السيَرية هو جزء مهم من سمات نظرية أدبية راهنة منذ الشكلانيين حتى اليوم.

FOOTNOTES

1 - Wifred L. Guerin, (et. al), **A Hand book of Critical Approches to Literature** (Harper & Row Inc., New York, 1979), p.26.
2 - Tony Bennet, **Formalism & Marxism** (Metheun & Co. Ltd, Suffolk, 1979), pp.33 - 34.
3 - Cathrine Belsey, **Critical Practice** (Metheun & Co. Ltd., Suffolk, 1980), p.38.
4 - **Op. cit.**, Tony Bennet, **Formalism & Marxism**, p.5.
5 - **Ibid.**, p.74.
6 - Roland Barthes, "The Death of the Author", in **Imag - Music Text: Essays Selected & Translated Heath** (Wm. Collins Sons & Co. Ltd., Glasgow, 1977), p.146.
7 - **Ibid**, p.148.
8 - **Op. cit.**, Cathrine Belsey, **Critical Practice**, pp.46 - 65.
9 - Terry Eagleton, **Literary Therory: An Introduction** (Basil Blackwell Pub. Ltd., Oxford, 1983), p.170.
10 - **Ibid.**, p.170.
11 - Quoted by Cathrine Belsey in **Critical Practice**, p.59.
12 - Ann Jefferson & David Robey (eds.), **Modern Literary Theory: A Comparative Introduction** (Batsford Academic & Education Ltd., London, 1982), p.131.

13 - Michel Foucault, **The Archeology of Knowledge**, trans. from the French by A.M. Sheridan Smith (Tavistock Pubs. Ltd., 1982), p.95.
14 - **Ibid.**, p.92.
15 - Janet Wolff, **The Social Production of Art** (Macmillan Press Ltd., Hong Kong, 1981), p.123.
16 - **Op. cit.**, Ann Jefferson & David Robey (eds.), **Modern Literary Theory: A Comparative Introduction**, pp.144 - 145.
17 - **Op. cit.**, Janet Wolff, **The Social Production of Art**, p.127.
18 - Pierre Machery, **A Theory of Literary Production**, trans. from the French by Geoffrey Wall (Routledge & Kegan Paul Ltd., London, 1980), pp.67 - 68.
19 - **Ibid.**, p.41.
20 - Terry Eageton, **Marxism & Literary Criticism** (Metheum & Co. Lt.d., London, 1976), p.69.
21 - Sigmund Freud, **The Interpretation of Dreams**, trans. by James Strachey (Penguin Books, Harmondsworth, 1978), p.342.

SELECTED BIBLIOGRAPHY

1 - Barthes, Ronald. "The Death of the Author" in **Image - Music - Text: Essays Selected & Translated by Stephan Heath** (Wm. Collins Sons & Co. Ltd., Glasgow, 1977).
2 - Belsey, Cathrine. **Critical Practical** (Metheun & Co. Ltd., Suffolk, 1980).
3 - Bennet, Tony. **Formalism & Marxism** (Metheun & Co. Ltd., Suffolk, 1979).
4 - Culler, Jonathan. **Barthes** (Wm. Collins Sons & Co. Ltd., Glasgow, 1983).
5 - Diaches, David. **Critical Approaches to Literature** (Butler & Tanner, London, 1981).
6 - Eagleton, Terry. **Marxism & Literary Criticism** (Metheun & Co. Ltd., London, 1976).
7 - Eagleton, Terry. **Literary Theory: An Introduction** (Basil Blackwell Pub. Ltd., Oxford, 1983).
8 - Foucault, Michel. **The Archaeology**, trans. from the French by A. M. Sheridan Smith (Tavistock Pubs. Ltd., London, 1982).
9 - Freud, Sigmund. **The Interprepetation of Dreams**, trans. by James Strachey (Penguin Books, Harmondsworth, 1978).
10 - Geurin, Wilfred L. (et. al.). **A Handbook of Critical Approaches to Literature** (Harper & Row Pub. Inc., New York, 1979).

11 - Hawkes, Terence. **Structuralism & Semiotics** (Metheun & Co. Ltd., London, 1977).
12 - Jefferson, Ann & David Robey (eds.) **Modern Literary Theory: A Comparative Introduction** (Batsford Academi & Education Ltd., London, 1982).
13 - Machery, Pierre. **A Theory of Literary Production,** trans. from the French by Geoffrey Wall (Routledge & Kegan Paul Ltd., London, 1980).
14 - Norris, Christopher. **Deconstruction: Theory & Practice** (Metheun & Co. Ltd., London, 1982).
15 - Wolff, Janet. **The Social Production of Art** (MacMillan Press Ltd. Hong Kong, 1981).
16 - Wollheim, Richard. **Freud** (Wm. Collins Sons & Co. Ltd., Glasgow, 1983).

❊ ❊ ❊

أبو الطيب .. المتنبي
الغربة والفاجعة

حسين الجمعة*

بقدر مانحن في حاجة دائما، وفي كل مناسبة قوميةأو اجتماعية او لغوية أو فنية أوفلسفية.. إلى التمثل بشعر أبي الطيب، كذلك نحن في حاجة إلى أن ندرس شخصية هذا الشاعر العربي العظيم، للوقوف على قيمة المطاعن التي استهدفت حياته الاجتماعية، بوصفه -فيما زعمه بعض الباحثين- مداحاً مأجوراً.

---

* حسين الجمعة: باحث وأديب من سورية، مدير المركز الثقافي العربي بالرقة... له عدد من الأبحاث، ينشر في الدوريات العربية والمحلية.

أو جباناً كاذباً أهان كرامته على أبواب الملوك والامراء، دون وعي منهم للظروف التاريخية التي صاغته على هذا المثال أو ذاك من مظاهر العظمة أو الهوان.

لقد حفل تاريخ أبي الطيب بزخم من الأحداث الخطيرة، السياسية والاجتماعية التي بلورت شخصيته الفكرية، كشاعر عربي، في مرحلة من أسوأ مراحل تفكك الدولة العربية– القرن الرابع الهجري– التي شحنت بالاضطرابات السياسية والثورات الاجتماعية، أوقعته تحت ضغط حساسية قومية أثرت في توجهاته الفكرية، منذ يفاعته، فأخذ يفكر في الثورة على الواقع العربي المنهار، ناقماً على الامراء المحليين، ولا سيما الساقطي الأرومة من غير العرب الذين استولوا على البلاد العربية وتحكموا بمصائرها، كالأخشيديين في مصر والشام، والبويهيين في العراق. بل وجد نفسه، بما انطوت عليه من طموحات كبيرة وبعيدة، أكفأ وأجدر وأحق بالسلطة، ليس من الاجانب وحسب، بل من الأمراء العرب أنفسهم ممن انهمكوا في اللهو والترف، واستسلموا لسلطان الحاكمين الأجانب، مما حفزه إلى توظيف مواهبه الشعرية، لتحقيق المجد السياسي الذي بات يتطلع إليه في وقت مبكر من عمره.

وتبعاً لأيديولوجية مستقبلية بات يخطط لها، أخذ يسعى إلى اكتساب الشهرة الشعرية في أصقاع الوطن العربي، كمرحلة أولى يستقطب فيها الجماهير العربية من أجل المرحلة الثانية، أو الغاية الأبعد، فامتطى الشاعر راحلته من مسقط رأسه، من الكوفة، متنقلاً من حاضرة إلى حاضرة، ومن بادية إلى بادية، حتى طبقت شهرته الآفاق.

وكان لابد، في هذه المرحلة الأولى، التي تألق فيها شعره ونجمه الشخصي، من أن ينهض له خصوم من الشعراء، المقربين من بلاطات الامراء الذين كانوا يستضيفونه، ينفسون عليه هذا الامتياز الذي ظفر به دونهم، ويأخذون في الكيد له والدس عليه لدى الامراء الذين أحبوه وقربوه، مما كان يؤدي، بطبيعة الحال، إلى تأثرهم بكثرة الدسائس، حتى ينتهي بهم الأمر إلى

النقمة عليه وتهديد حياته بالخطر، فيضطر إلى مبارحتهم هرباً من الوقيعة به.

ولعل شخصية أبي الطيب، بما جبلت عليه من أنفة وإباء، ومن اعتداد بالنفس- هي في الواقع من شيم الرجل البدوي الذي لا يستعظم أحداً غير نفسه- من أدعى أسباب المهاجرة والغربة الطويلة التي ملأ بها الدنيا وشغل الناس:

تغرب، لامستعظماً غير نفسه ولا قابلاً إلا لخالقه حكما

* * *

وبالتفصيل.. من هو أبو الطيب..؟ ماأسباب تغربه..؟ كيف ملأ الدنيا وبم شغل الناس..؟

في البدء ينبغي الوقوف على قيمة المطاعن التي استهدفت شخصيته في بعض الدراسات الحديثة، وبصورة خاصة ما وقع فيه اديبان كبيران من مغالطات تفسيرية، ناشئة إما عن نوايا غير سليمة، كما ذهب الكاتب الفرنسي «بلا شير» في كتابه **«أبوالطيب المتنبي»١٩٣٥**- وإما$عن مزاجية متقلبة، كما ذهب **«طه حسين»** في هتابه **«مع المتنبي»١٩٣٦**.

الأول نعته بالشاعر **«النفّاج»** على حد تعبير مترجمه الدكتور **ابراهيم الكيلاني**، أي: **«المتكبرالمتعجرج»**، والمتمرد على الامراء الذين يحمونه، إلى جانب ما يذهب إليه من تسفيه فني لجملة من قصائده الرائعة.

وهذا ما دفع **طه حسين** إلى أن يعلق على فهم بلا شير الفني لشعر **أبي الطيب**، بقوله:

«إنه لم يستطع أن يذوق جمال هذا الفن، لأن جنسيته، وأخشى أن أذكر دينه أيضاً، قد جعل تأثره بشعر المتنبي ضئيلاً، وربما جعله عكسياً.. أما نحن فانه يثير فينا عواطف وحركات لا تنتظر من نفس الاستاذ وأمثاله الأوربيين».

ولكن **طه حسين** نفسه، الذي يدعونا، دائماً، إلى الأناة في إطلاق

الأحكام، قد وقع في موقفه من شخصية **أبي الطيب** ومن فنه أيضاً، بمطب التسرع في الأحكام والسقوط في بؤرة المزاجية، بل وفي التناقض أيضاً:

«ليس المتنبي من أحب الشعراء وأثرهم عندي، ولعله بعيد كل البعد عن أن يبلغ من نفسي منزلة الحب والايثار.. وقد قلت في غير هذا الموضع: أني لست من المشغوفين بشخصه وفنه».

ومع ذلك، فقد وصفه أكثر من مرة، بالشاعر العظيم، ووقف على عدد من قصائده بالتحليل، ليحكم لها بأنها خير ماقيل في الشعر العربي..!

على أي حال، لسنا في صدد تقييم شعره وفنه، بل في قيمة المطاعن التي استهدف بها **طه حسين** شخصية **أبي الطيب**، وغلا في هذه المطاعن غلواً بعيداً عن الحق.

فهو، للأسف، يتهمه **بالجبن**، ويرى أنه لم يصف إلا ذاته بقوله:

وإذا ما خلا الجبان بأرض طلب الطعن وحده والنزالا

بل يذهب إلى أبعد من ذلك، يذهب إلى أنه لم يصف أحداً كما وصف نفسه بقوله:

من يهن، يسهل الهوان عليه ما لجـرح بميـت إيــــلام

وذلك بعد أن باع كرامته من كافور بثمن بخس، هو أن يكون والياً في ظل عبد، وبعد أن ماتت نفسه حين فارق سيف الدولة».

إن هذا التجريح بشخصية **أبي الطيب**، ناشىء في الغالب، عن مقارنة ضمنية، غير موضوعية، بينه وبين شخصية **أبي العلاء** التي تأثر بها **طه حسين** في شبابه تأثراً بالغاً، فلقد كان **أبو العلاء**، المتقشف الزاهد في الدنيا وفي الناس، والذي لم يلجأ إلى أن يهين نفسه أو يبيع كرامته، كما فعل في رأيه ابو الطيب، كان أبو العلاء هو مثل **طه حسين الاعلى**.

هذه المقارنة التي لا تمت إلى واقع الشاعرين بصلة، هي التي هيأته نفسياً، منذ شبابه، إلى النقمة على شخصية **أبي الطيب**، رغم أنه أحاط في دراسته، دون شك، بالظروف التاريخية، ولا سيما الاجتماعية والسياسية التي

كونت شخصيته. ولكنه لم يشأ أن يفسر فعالية هذه الظروف في بناء شخصيته تفسيراً مجرداً عن الهوى، لأن أحكامه كانت جاهزة من قبل.

لعل **أبا العلاء**، لو كان مبصراً، لما قعد عما قام له **أبو الطيب**، ولا سيما أن حكمة أو فلسفة **أبي العلاء** امتداد لحكمة **أبي الطيب**.

ولعل **طه حسين**، لو تأمل ببصيرته جيداً قول أبي الطيب:

عش عزيزاً، أو مت وأنت كريم   بين طعن القنا وخفق البنود

أو نظر في قوله:

أذاقني زمني بلوى شرقت بها   لو ذاقتها، لبكى ما عاش وانتحبا

أو في قوله:

ومن نكد الدنيا على الحر أن يرى   عدواً له ما من صداقته بد

أو في قوله:

فلا عبرت بي ساعة لا تعزني   ولا صحبتني مهجة تقبل الظلما

أو في قوله:

ونحوك سرت في طلب المعالي   وسار سواي في طلب المعاش

أو في قوله:

يقولون لي ما أنت في كل بلدة   وما تبتغي، ما أبتغي جل أن يسمى

لو تأمل هذه الابيات وأمثالها مما يمتلىء به ديوانه، والتي هي ، كما يقول **عبد القادر المازني**: **«كالشرارة تطير عن حافر الجواد»**، ودرس الوقائع التاريخية التي أملت عليه هذه المعاني الرفيعة، لما حمل عليه هذه الحملة الظالمة.

* * *

ومما يستوقفنا في استكشاف أحد الجوانب الشخصية **لأبي الطيب**، قضية نسبه لأبيه، الغامضة.

فهو - حسب الرواة - **«أحمد بن الحسين»** ولد في **«الكوفة»** سنة ٣٠٣هـ - ٩١٥م، وكناه أبوه، فيما بعد، **«أبا الطيب»**.

ولكن، أيكون «الحسين» السقاء، سقاء حي «كندة» في «الكوفة» أباه..؟ بعضهم يسميه «عبدان» السقاء، أو «عيدان» ويسميه آخرون «عبدالصمد».

وكانت مهنة هذا الرجل الوضيعة، أياً كان اسمه، قد اتخذت من قبل أخصامه مطعناً في نسبه لأبيه، فأخذوا يستخبرونه بالحاح وتهكم عن صحة هذه النسب، ويعيرونه بوضاعة نسبه..

أما هو فلم يرد على هؤلاء العيارين، كان يكتم، لأمر ما، حقيقة نسبه لأبيه، بل كان يتعالى عما يصمونه به:

وما لكلام الناس فيما يريبني أصول، ولا للقائليه أصول

. **وأكثر** من ذلك أنه كان يفتخر بأب لم يشأ أن يفصح عنه:

أنا ابن من بعضه يفوق أبا   الباحث، والنجل من قد نَجَلَهْ

أي أن عضواً ما.. من أعضاء جسم أبيه أشرف من أبي الباحث العيار..!

إذن، هناك سر نسبي لم يكشف عنه أبو الطيب.. ربما كان هذا الحسين السقاء هو الذي نجله حقاً، واضطر، لأسباب سياسية أو مذهبية، بعد أن كان ذا شأن، إلى أن يمتهن هذه المهنة الوضيعة ليخفي أرومته، وقد يكون هذا الرجل الوصي عليه، بعد أن ماتت أمه عنه وهو طفل.. والراجح أنه كان شيعياً زيدياً، إذ كانت الكوفة موطناً للشيعة، بمن فيهم الزيدية التي كانت تناصر الثورات الداخلية، وبصورة خاصة **الثورة القرمطية** التي لعبت دوراً خطيراً في تفكك الدولة العباسية وانهيارها.

أفيكون هذا الرجل السقاء الذي كان يجوب أحياء الكوفة يسقي الماء على جمله، أحد كبار الأعضاء السريين للقيادة القرمطية..؟ إننا نرجح ذلك، ولهذا السبب كان أبو الطيب يكتم نسبه لأبيه.

مهما يكن، فما لبث هذا الرجل أن غاب عن حياة أبي الطيب وانقطعت أخباره نهائياً، بعد أن رافقه في رحلته إلى بلاد الشام، ولم يبق له أثر في التاريخ.

أدخل أبو الطيب، في السنة العاشرة من عمره، المدرسة الشيعية الزيدية، فامتاز من أترابه بحدة الذكاء والميل إلى الدرس والتنكير، وظهرت للتو مواهبه الشعرية اللافتة للأنظار.

وما إن بلغ الثانية عشرة حتى ارتحل به الحسين إلى بادية **السماوة**، ليس لصقل لغته كالشعراء وحسب، بل لأن هجمات القرامطة قد تفاقمت على الكوفة وأفزعت السكان بالأحداث المروعة.. هذا هو السبب الظاهر، والراجح أن الارتحال إلى بادية السماوة كان من أجل غاية أبعد.

أقام الشاعر الفتى في البادية مدة سنتين في كنف قبيلة **«جعفي»** اليمانية الأصل التي ينتمي إليها أبو الطيب، ثم عاد إلى الكوفة متأثراً بالمبادىء القرمطية، كثورة اجتماعية **«شيعية - شيوعية»**، واتصل فور عودته برجل من كبار الشيعة يدعى **«أبا الفضل»**، فأخذ هذا الامام يلقنه المذهب الشيعي ويؤثر فيه، والظاهر أنه كان يعرفه من قبل، مما حفز الشاعر إلى أن يمدحه بقصيدة رفعه فيها إلى مرتبة الالوهية:

يـا أيهـا الملك المصفى جوهراً من ذات ذي الملكوت أسمى من سما
نـور تظـاهر فيـك لا هـوتيـه فتكـاد تعلـم علـم مـا لن يعلمـا

ولم يلبث، بعد زيارة قصيرة إلى بغداد، أن رحل إلى بلاد الشام، وله من العمر أربع عشرة سنة.

لماذا إلى بلاد الشام..؟

إنه، بما أوتي من موهبة شعرية.. ومن بلاغة وقدرة فائقة على التصرف باللغة وبالمعاني الطريفة التي يقتنصها ويتوغل في التكيف بها إلى درجة المبالغة، أو الاحالة أحياناً، إنما أراد أن يكون له حضور متميز على الساحة الأدبية.

وليس من المهم في هذه الرحلة أن نرسم خريطة للمسارات التي اتبعها في بلاد الشام، ولكننا نقف معه في **اللاذقية** حيث نزل على قبيلة **تنوخ** اليمانية وقال في امرائها ومشايخها عدداً من القصائد المدحية، منها مدائحه **للحسين**

التنوخي والي المدينة، ذلك الذي هجاه خصومه ونحلوا الهجاء إلى **أبي الطيب** سعياً بهلاكه.

لهذا السبب، ولأسباب أخرى سياسية واجتماعية صادمة، ظهرت على الشاعر الفتى صفتان متعاكستان غلبتا على طبعه، **«التشاؤم»** نتيجة لألوان القهر الاجتماعي، بسبب المكايد الخسيسة، **«وشهوة القوة»** إذ أخذ يغلي في داخله مرجل الثورة على الاوضاع السياسية التي انتهت بالوطن العربي إلى قبضة أسياد أجانب، فكان يعرب، مرة عن استيائه من هذا الوضع المؤسف:

وإنما الناس بالملوك وما ـ تفلح عُرْبٌ ملوكها عجم

ومرة يقرع نفسه بصبره على هذا الواقع والتمادي في القعود عن التصدي له، مهدداً ومتوعداً بالثورة الدموية:

أفكـر في معـاقـرة المنـايـا ـ وقـود الخيـل مشرفة الهـوادي
زعيـم للقنـا الخطـي عزمي ـ بسفك دم الحواضـر والبـوادي
إلى كـم ذا التخلف والتـواني ـ وكم هذا التمادي في التمـادي
وشغـل النفس عن طلب المعالي ـ ببيع الشعر في سوق الكسـاد..؟

إذن، فقد بات يفكر في ثورة دموية من أجل تحقيق طموح قومي.

وقد أكد عزمه على هذه الثورة في قصيدة مدح بها المغيث بن بشر العجلي قال فيها:

وإن عمرتُ جعلت الحرب والدة ـ والسمهريَّ أخاً والمشرفيَّ أبا

ثم عبر له في مدحية ثانية عن شعوره بالغربة في هذا الوطن إلى جانب إصراره على ما ندب نفسه له:

ما مقامي بأرض نخـلة إلا ـ كمقام المسيح بين اليهـود
أنا في أمة تداركـها اللـه ـ غريب، كصالح في ثمـود

إلى أن يهتف بإباء:

عش عزيزاً أو مت وأنت كـريم ـ بين طعن القنا وخفـق البنود

ولكنه إذ يصدع باشعال نار الثورة وحمل لوائها، يرى أن لا بد من سد

ثغرة الفقر إلى المال لتأمين مقوماتها المادية كطريق إلى المجد الذي يسعى لبلوغه:

فلا مجد في الدنيا لمن قل ماله ولا مال في الدنيا لمن قل مجده

فالمديح الذي أخذ يمارسه في هذه المرحلة ليس للتكسب بالشعر في سوق الكساد، بقدر ما هو وسيلة للوصول إلى حق يعده من حقوقه الشخصية بصفته عربياً يعتز بعروبته.

ومن أجل هذه الغاية ارتحل إلى البادية.. إلى بادية السماوة، وأخذ يعبىء الأعراب لاغتصاب هذا الحق ممن سلبوه:

سأطلب حقي بالقنا ومشايخ كأنهم من طول ما التثموا مرد

* * *

وتولى **أبو الطيب** قيادة الثورة من مركز بادية السماوة، من **تدمر** إلى **السلمية** لاتخاذها قاعدة لشن الحملات على **حمص** الرازحة تحت سلطة الأخشيديين. واسوء الحظ أخفقت الحملة، حيث لقيه بين حمص وبين السلمية والي المدينة **«لؤلؤ الغوري»** بقوة جرارة واضطره للانسحاب إلى **قنسرين**. وهنا أيضاً ساء حظه، فقد نهض له الأعراب المعبؤون ضده، فعاد إلى **السلمية**.. وفي إحدى قراها وقع في كمين للأخشيديين، فقبضوا عليه وكبلوه، وهو يستهزىء بهم، وساقوه إلى حمص حيث ألقي في السجن، وله من العمر تسع عشرة سنة.

أمضى في ظلام السجن سنتين نالت منه خلالها الأمراض المبرحة واستولت عليه الهموم، ولكنه لم ييأس.

وحينما ولي إمرة حمص، بعد لؤلؤ، **اسحق بن كيغلغ**، استتابه الوالي وكتب عليه وثيقة يتعهده فيها بالتخلي عن التمرد والرجوع إلى الاسلام. وبتلك الوثيقة أعتقه من السجن، فعاد إلى حياة التشرد والفقر، وهو يتألم من العودة الاضطرارية إلى مهنة الشاعر الجواب التي كانت في نظره مهنة رخيصة من أجل لقمة العيش.

وعلى هذا النحو استمرت حياته أربع سنوات، من (٣٢٤ ـ ٣٢٨) هـ يتنقل من بادية إلى بادية بانتظار الفرصة التي تتيح له استعادة نشاطه الثوري:

أواناً في بيوت البدو رحلي وآونة على قتد البعير

حتى التحقق سنة ٣٢٨ بأمير «طبرية» **بدر بن عمار الغرشني**، المعين والياً عليها من قبل حاكم دمشق الأخشيدي «ابن رائق». فاستقبله الأمير العربي استقبالاً حاراً، وأصبح أبو الطيب شاعره وجليسه المفضل.

وهنا أيضاً، لم يلبث بعد أن قال فيه مدائحه التي أخمل بها الشعراء، ومنها وصفيته الرائعة لمشهد الصراع بين الأمير وبين الأسد في وادي الأردن، لم يلبث أن ظهر له خصوم حاسدون أخذوا يذمونه ويكيدون له عند الأمير، مما دفعه إلى أن يهجوهم بقوله:

أرى المتشاعرين غروا بذمي ومن ذا يحمد الداء العضالا

ومن يك ذا فم مر مريض يجد مراً به الماء الزلالا

فما ازدادوا إلا حسداً وكيداً، حتى استطاعوا أن يحمدوا عواطف الأمير نحوه، ثم يثيروا غضبه ونقمته عليه، فينقلب على شاعره ويبيت له **الوقيعة** به.

وإذ أحس أبو الطيب بما يجري حوله وبما يبيت له، فرَّ في اللحظة المواتية، والأسى يملأ قلبه. إلى «**جرش**» حيث لجأ إلى صديق له، وعاد يمارس غربته في الترحل والاقامة، ويشكو عيشه بين التافهين المأزومين الذين ما انفكوا يسألونه بشماتته عن نسبه. فيقول في الرد عليهم:

حولي بكل مكان منهم خلق تخطي إذا جئت في استفهامها بمن

فقر الجهول بلا قلب إلى أدب فقر الحمار إلى رأس بلا رسن

يستخبرون فلا أعطيهم خبري وما يطيش لهم سهم من الظنن

وكان **أبو الطيب**، في هذه المرحلة، شديد التوق إلى لقاء الأمير العربي **سيف الدولة**، ولكن الطريق إلى حلب – **عبر انطاكية** – كانت محفوفة بالمخاطر العسكرية الأخشيدية، فظل ينتظر الفرصة حتى سنة ٣٣٦ إذ استقر الوضع في انطاكية واستقام **لأبي العشائر الحمداني**، بعد مقتل خصمه الأخشيدي **ابن**

كيغلغ، وحينئذ سار **أبوالطيب** الى انطاكية، كمحطة تمهيدية عند أبي العشائر، للقاء سيف الدولة.

والواقع أن الشاعر كان معجباً بأبي العشائر، معجباً بشخصيته وثقافته وكرمه، لذلك ما إن لقيه حتى مدحه بقصيدتين، قال في إحداهما:

ونحوك سرت في طلب المعالي وسار سواي في طلب المعاش

ومع أنه كان يحترم أبا العشائر، إلا أن «**المعالي**» التي جاء في طلبها، لم تكن، في الحقيقة، عند أبي العشائر في انطاكية، بل عند سيف الدولة في حلب.

وكان سيف الدولة نفسه مشوقاً إلى لقاء الشاعر العربي العظيم لذلك وجد كل منهما نفسه في الآخر عندما التقيا في انطاكية التي زارها سيف الدولة سنة ٣٣٧. ففي اللحظة التي أبصر فيها أبو الطيب وجه البطل العربي، تأكدت لديه مصداقية مشاعره نحوه، وتجسدت له فيه طموحاته وآماله المستقبلية.

وفي المقابل، وجد سيف الدولة في أبي الطيب الشاعر العظيم الذي سيزداد به بلاطه تألقاً، ويترسخ به نفوذه وقوته في صراعه، إن مع الأخشيديين في الشام ومصر، وإن مع البويهيين في العراق، وكذلك في معاركه الدائرة مع الروم.

ومنذئذ، اصطحبه الأمير إلى حلب، فارتبطا ارتباطاً مصيرياً، وتعانقت على مدى السنين ملاحم البطولة بملاحم الشعر، حتى بات من المستحيل الكلام عن أحدهما بمعزل عن الآخر. فقد شارك أبو الطيب سيف الدولة في غزواته ضد الروم، واصفاً بطولاته وانتصاراته بقصائد امتازت بالنضج الفكري والتألق الفني، بلغت ثمانين قصيدة ومقطوعة خلال السنوات التسع التي أقامها الشاعر في كنف الأمير، سميت«**السيفيات**».

ليس في المتسع، ولا من ضرورات المنهج، أن ننتخب من ديوان السيفيات ما يصور الأحداث الكثيرة التي تعانق فيها السيف والقلم، أو ما يصور الاخلاص والعواطف الصادقة المتبادلةبين أمير السيف وأمير القلم، فالسيفيات كلها جياد وكلها تستحق الانتخاب، ولا سيما أننا في هذه الدراسة إنما نحاول أن ندرس شخصية أبي الطيب لا شعره.

ولكن ما يستوقفنا من الأحداث السياسية والاجتماعية التي رافقت حياة الأميرين، مآل **النزعة القرمطية** التي استـولت على عـواطف أبي الطيب في شبابه. فقد حدث، في أوائل عهده بسيف الدولة، أن خرجت جماعة من قرامطة بادية السماوة أغارت على حمص ونهبت وسلبت وأسرت عاملها لسيف الدولة **تغلب الحمداني**، وأبت أن تفك إساره إلا بفدية.

فنهض لهم سيف الدولة وأوقع بهم واستنقذ ابن عمه.

وفي هذه الحادثة، قال أبو الطيب يسخر مما آل إليه القرامطة من شغب وغوغائية وانحلال:

وإني لأعجب من آمل   قتالاً بكُم على بازل

إلى أن يقول في تسفيه إمامهم قائد الحملة:

وجيـش إمـام على ناقة   صحيح الإمامة في الباطل

هنا يتضح لنا أن أبا الطيب قد أعتق فكره من النزعة القرمطية ومن المذاهب الدينية أيضاً، ليفرغ فكراً وفناً لتمجيد العروبة في شخص الأمير العربي سيف الدولة.

* * *

ولكن لا شيء أقـهر لصلابة المواقف وصدق العواطف من الدسـائس والمكايد، ولا شيء في المقابل أشد استفزازاً وإثارة لأحقاد الكائدين الحاسدين من كبـرياء أبي الطيب في الترفع عنهم، وفي الوقت نفسـه لم يكن من طبـعه الاستسلام أو السكوت عما بات يحاك له من مؤامرات في بلاط سيف الدولة، ولا سيما من قبل الشعراء الذين أخملهم وقطع عنهم الأعطيات التي كان سيف الدولة يغدقها عليهم.. كان أبو الطيب يواجه خصومه بتحد، ويصعدّ لهجته في التصدي لهم كلما صعدوا تآمرهم عليه.

خليليّ إني لا أرى غيـر شاعـر   فلم منهم الدعوى ومني القصائد

والواقع أن **«أبا فراس»** كان على رأس الناقمين علىّ أبي الطيب، وكان لسان حال الشعراء المتآمرين عليه، حتى لقد قال لسيف الدولة: **«إن هـذا**

المتشدق كثير الادلال عليك، وأنت تعطيه كل سنة ثلاثة آلاف دينار على ثلاث قصائد، ويمكن أن تفرق مئتي دينار على عشرين شاعراً يأتون بما هو خير منه».

فكان لا بد لهذا الكلام الذي سمعه سيف الدولة من ابن عمه، وربما سمع مثله مراراً من غيره، من تأثير في تشنج نفسية الأمير، وكان أول مظهر لهذا التشنج انحرافه عن شاعره عندما لقيه في أحد الميادين ولم يسلم عليه كما تعود، مما حز في نفس أبي الطيب، فقال:

ألا ما لسيف الدولة اليوم عاتباً فداه الورى أمضى السيوف مضاربا
وما لي إذا ما اشتقت أبصرت دونه تنائف لا أشتاقها، وسباسبا..؟

وعلى هذا النحو أخذت الجفوة في التأزم، وأخذت الحاشية توقد نار الغضب في قلب الأمير على أبي الطيب، فاهتبل الشاعر فرصة اجتماع سيف الدولة بحاشيته في البلاط، فألقى قصيدته الميمية الضاحكة التي هي أشبه بدراما مأساوية فريدة من نوعها في تاريخ الشعر العربي، والتي قال في مطلعها:

واحرَّ قلباه ممن قلبه شَبِم ومن بجسمي وحالي عنده سقم

ولما بلغ في انشاده قوله في خطاب سيف الدولة:

ما لي أكتِّم حباً قد برى جسدي وتدعي حب سيف الدولة الأمم

هاج من في المجلس وماج، لأنه كان يعرض بهم، ولكنه لم يعبأ بهم، بل تابع قائلاً:

إن كان يجمعنا حب لغرته فليت أنّا بقدر الحب نقتسم
قد زرته وسيوف الهند مغمدة وقد نظرت إليه والسيوف دم

معرضاً في ذلك بتراجع بعض القادة في معركة مع الروم، مما أثار غضبهم وانسحبوا من المجلس، بعد أن هم أحدهم بضربه واستمر الشاعر في الانشاد، ملتفتاً إلى سيف الدولة:

يا أعدل الناس، إلا في معاملتي فيك الخصام، وأنت الخصم والحكم

فاعترض عليه **أبو فراس، متهماً إياه بمسخ قول «دعبل»:**

ولست أرجو انتصافك وما ذرفت   عيني دموعاً، وأنت الخصم والحكم

فلم يلتفت إليه، بل تابع مخاطبة سيف الدولة معرضاً بأبي فراس نفسه:

أعيذها نظرات منك صادقة   أن تحسب الشحمَ فيمن شحمه ورم

فقاطعه أبو فراس قائلاً: **«ومن أنت يا دعي كندة حتى تأخذ أعراض الأمير في مجلسه..؟»**

فتابع أبو الطيب التعريض بأبي فراس:

وما انتفاع أخي الدنيا بناظره   إذا استوت عنده الأنوار والظلم

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي   وأسمعت كلماتي من به صمم

سيعلم الجمع ممن ضم مجلسُنا   بأنني خير من تسعى به قدم

إذا رأيت نيوب الليث بارزة   فلا تظنن أن الليث يبتسم

إلى أن قال - وهذا ما نريد أن نصل إليه - في الرد على دعاوى الخراصين:

ومرهف سرت بين الجحفلين به   حتى ضربت وموج الموت يلتطم

فالخيل والليل والبيداء تعرفني   والسيف والرمح والقرطاس والقلم

فلو لم يكن شاعرنا فارساً مقداماً، ابتلى السيف والرمح ابتلاء حسناً في المعارك التي خاضها بجانب سيف الدولة، وقبل معارك سيف الدولة، لما تجرأ أن يقول هذا القول في حضرة سيف الدولة وفي محضر من خصومه الذين كانوا يستمعون إليه.

إذن لا قيمة للدعاوى القائلة إن أبا الطيب كاذب، لم يضرب بحسام ولم يطعن برمح ولم يمتط جواداً في حياته..!

وينتقل أبو الطيب إلى القول معاتباً سيف الدولة هذا العتاب المر، ويفخر بنفسه منذراً بالفراق

يامن يعز علينا أن نفارقهم   وجداننا كل شيء بعدكم عدم

إن كان سركم ماقال حاسدنا   فما لجرح إذا أرضاكم ألم.

كـــم تطلبـــون لنا عيبـاً فيعجزكم ويكـــره الله ماتأتون والكـــرام

ماأبعد العيب والنقصان عن شرفي أنا الثريا، وذان الشيب والهرم

أرى النـــوى يقضيننـــي كل مرحلة لاتستقـل بها الوخّادة الرســم

لئن تركـــن ضميــراً عن ميامننــا ليحدثــن لمـــن ودعتهــم نــدم.

وهكذا أنذر، في النهاية، بأنه سيبرح حلب الى مصر.

ومع أن سيف الدولة قد لان له بتأثير سحر الكلمة وبحرارة صدقها في هذه القصيدة، الا أن الخصوم تألبوا عليه أكثر من قبل، فما إن انصرف من المجلس حتى اعترضه في الطريق رجال مسلحون يريدون قتله، فاستل الشاعر الفارس حسامه واخترقهم فولوا الأدبار.. وإذ علم **أبو العشائر** بانهزامهم أمامه، وكان هو الذي دبر هذه المكيدة، بعد أن صار هو أيضاً من خصومه، أرسل إليه مرة ثانية عدداً من الفرسان وقفوا له في طريق عودته من البلاط، فتصدى لهم وقادهم إلى خارج المدينة حيث دارت بينه وبينهم معركة هزمهم فيها، وعاد إلى منزله ليرسل إلى سيف الدولة من يعلمه بما وقع له.

استنكر الأمير الحادث واستدعاه إليه، فسأله عن حاله وعما جرى له وهو آسف، فأجابه أبو الطيب: **«رأيت الموت عندك أحب إلى من الحياة عند غيرك»** فقال له الأمير: **«بل يطيل الله عمرك»**، ثم أعطى الأوامر بعدم التعرض له، إلا أن هذه المصالحة كانت مزعزعة الأركان، أو كانت هشيماً ينتظر وقدة من عودة ثقاب.. وهذا ماحدث.

ففي سنة ٣٤٦ عقد في البلاط مجلس أو ندوة ثقافية حضرها **أبو الطيب المتنبي، وأبو الطيب اللغوي، وابن خالويه النحوي**.. فجرى بين أبي الطيب **اللغوي** وبين ابن خالويه نقاش حول مسألة لغوية اختلفا عليها، وكان شاعرنا يسمع لهما ساكتاً، فاستفزه سيف الدولة بقوله:

«ألاتتكلم يا أبا الطيب..؟».

فتكلم بما يقوي حجة أبي الطيب اللغوي ويضعف حجة ابن خالوية.. فحاول هذا الأخير الاعتداء عليه، فتصدى له الشاعر العربي بقوله:

«اسكت.. ويحك.. افانك أعجمي، وأصلك خوزي، فما لك والعربية..؟».

فاستشاط ابن خالويه وأخرج مفتاحاً ضرب به أبا الطيب على رأسه فشجه وأسال دمه..!

ولما لم يتدخل سيف الدولة، فهم الشاعر أن كل شيء قد انتهى.. فانسحب من المجلس أسيان موجع القلب، وقد عزم على الرحيل.

* * *

كان سيف الدولة قد أقطع أبا الطيب اقطاعاً في احدى قرى **معرة النعمان**، فاستأذنه في أن يذهب إلى اقطاعه للاستجمام فأذن له.. إلا أن الشاعر لم يسر إلى اقطاعه، بل أتجه إلى دمشق، كطريق إلى مصر، حيث ألح **كافور** في دعوته، ووعده بأن يوليه صيدا في الشام، أو غيرها من بلاد الصعيد في مصر.

وبعد تردد في تلبية الدعوة، تولت الاحداث اتخاذ القرار بالمسير اليه.

ومع أنه استقبل في مصر استقبال الامراء، إلا أنه لم يبتهج بلقاء كافور، بل أحس بطعنه في صميم كبريائه حين وجد نفسه مضطراً إلى مدح عبد أجنبي قميء تسلط على حكم الشعب المصري بخيانة سيده الأخشيد الذي اشتراه صغيراً ورباه. لهذه الأسباب لم تكن قصيدته المدحية الاولى الظاهرة التكلف، الا تعبيراً عن حالته النفسية الأكثر تشاؤماً وتألماً من قبل:

كفى بك داء أن ترى الموت شافيا

وحسب المنايا أن يكن أمانيا

إذا كنت ترضى أن تعيش بذلة

فلا تستعدن الحسام اليمانيا

وعلى الرغم مما كان يذهب في مدائحه إلى الإلغاز، ولاسيما بعد أن طال انتظاره للوفاء بما وعد به، وعلى الرغم مما عرف به **كافور** من ذكاء وحنكة، فانه لم يستطع أن يكتشف ماوراء المعاني الملغزة في تلك المدائح:

أبا المسك، ذا الوجه الذي كنت تائقاً

إليـه، وذا اليـوم الذي كنـت راجيا

يـدل بمعـنى واحـد كــل فاخــر

وقـد جمـع الرحمــن فيـك المـعانيا

ثم يذكره بما وعد به، مما أقبل **أبو الطيب** في طلبه، فيقول:

وغير كثير أن يزورك راجل فيرجع ملكاً العراقين والياً

بل أخذ ينذره بغضبة الأسد، إذا ماتمادى في التسويف والمماطلة:

فما ينفع الأسد الحياء من الطوى

ولا تتقــى حتـى تكـون ضـواريا

وكان يسخر، في وسط الاطراء، من المماطلة في الوفاء بوعده، سخرية لاذعة:

ولو كنت أدري كم تطول قسمتها

وصيَّرتُ ثلثيها انتظارك، فاعلم

والواقع أن **كافور** كذب على **أبي الطيب** فيما وعده به، أو انه تراجع عما وعد به خوفاً مما اكتشفه من طموحات الشاعر البعيدة، لذلك أصبح يقول لبعض المقربين منه:

«ياقوم.. هذا الرجل أراد أن يكون نبياً.. فهلا يروم أن يكون ملكاً بديار مصر.. أكيف يوليه كافور فيأمنه..؟».

والحق إنه كان بعيد النظر فيما تصوره، فلو أتيح **لأبي الطيب ولاية في رقعة من الوطن، لمد بصره إلى الأبعد**، وأحسب أنه، فيما كان له من **«ضجرات»** - على حد تعبيره - أي من طموحات بعيدة، لن يقف عن التوسع أو يقنع بالقليل من آماله القومية الكبرى

ليس التعلل بالآمال من أربي ولا القناعة بالإقلال من شيمي

إنه، بما كان يسعى إليه، على الصعيد القومي أشبه بالاسكندر المقدوني:

ولكن قلـباً بين جنبـي مالـه مدى ينتهي بي في مراد أحده..!

وهذا ماعبر عنه بقوله في مرثيته لجدته:

يقولون لي ماأنت في كل بلدة ... وماتبتغي، ماأبتغي جلَّ أن يسمى

ولما قطع **أبو الطيب** الأمل من وعود **كافور** واستكشف حقيقة نواياه، أخذ يخطط للهرب، وأخذ كافور ينشر الجواسيس حوله للقبض عليه إذا ماحاول الافلات من قبضته لأنه كان يقدر سوء العاقبة.

وما إن أقيمت الاحتفالات التقليدية بعيد الاضحى سنة **٣٥٠** حتى اهتبل أبو الطيب هذه الفرصة وتسلل من مصر، فاجتاز بسرعة برزخ السويس متوغلاً في صحراء التيه، فلم يستطع أحد أن يدركه.

وقد حرز كافور مايبيته له أبو الطيب فيما لو أفلت من قبضته فما هي إلا أن تسلم، وهو على منصة الاحتفال، قصيدة أبي الطيب الدالية المقذعة في الهجاء، ذات المطلع:

عيد بأية حال عدت ياعيد ... بما مضى أم لأمر فيك تجديد

واللافت للنظر في هذه القصيدة قوله فيما هو محسود عليه، من إخفاق وغربة، وفيما عبر عنه من أسف مرير على استسلام المصريين لسلطان هذا العبد الذي توصل إلى السلطة بالخيانة:

ماذا لقيت من الدنيا، وأعجبه ... أني بما أنا شاك منه، محسود

أكلما اغتال عبد السوء سيده ... أو خانه، فله في مصر تمهيد..؟

نامت نواطير مصر عن ثعالبها ... وقد بشمن وماتفنى العناقيد..!

* * *

- إلى أين..؟

سلكت قافلة **أبي الطيب** أقصر طرق البادية، بكل حنينه وشوقه إلى مسقط رأسه.. إلى **الكوفة**، حيث ذكريات طفولته وصباه، وحيث ترك جدته التي فاضت نفسها لوعة عليه، ورثاها بميميته الرائعة المشهورة. وكان همه أن يستريح ويستعيد طمأنينة النفس وراحة الفكر في حيه القديم، ولكنه وجد الكوفة

قد تخربت دورها وأحياؤها بغارات القرامطة، فلم يستطع الاقامة فيها، فما لبث أن غادرها إلى **بغداد** رغم حرج الموقف. فقد كان السلطان **معز الدين** يعلم أن **أبا الطيب** كان مداح **سيف الدولة** أشهر ممثلي السلالة الحمدانية في محاربة البويهيين.

ورغم ذلك، كان لابد، ولأمر ما، من المغامرة.. وفي بغداد نزل في دار صديق له يدعى **علي البصري** الذي كان معجباً بشعره ومتحمساً له. ومنذ وصوله أصبحت هذه الدار ملتقى الادباء، وأخذت الدراسات المتنبئية تنتشر في العراق كما انتشرت من قبل في مصر.

وكان ثمة في بغداد بلاط الوزير «**المهلبي**» الذي كان يضم عدداً من الشعراء والأدباء، منهم «**أبو الفرج الأصفهاني**»، وناقد شعر أبي الطيب «**الحاتمي**» والشاعر **ابن الحجاج**، وشويعر يدعى **ابن لنكك**..

وغيرهم ممن كانوا يجتمعون لدى المهلبي للمنادمة والقصف تحت ستار من الوقار الديني.

وقد بدا **لأبي الطيب** أن يزور المهلبي ويجتمع بمن عنده من ذوي الشهرة الأدبية، فاستقبله الوزير بالترحيب والاكبار وأجلسه في صدر المجلس.

وحدث، في هذه الاثناء، أن جرت مناظرة أدبية بين أبي الطيب وبين أبي الفرج الأصفهاني، يبدو أنها كانت حادة، أغضبت زبا الفرج، وكان ذلك وراء إغفال أبي الطيب من كتاب **الأغاني**.

وكان الوزير المهلبي قد توقع من أبي الطيب قصيدة مدح يودعه بها، ولكن الشاعر لم يفعل ذلك مما أثار نقمة الوزير الذي أوعز لشعراء بلاطه أن يشنوا الحملة عليه، فأكثروا الهجاء فيه، ولاسيما في أصله ونسبه، وفيما حمل عليه من ادعاء النبوة، فاعتصم عنهم بالصمت. وحينما سئل عن أسباب صمته عنهم، أجاب: **لقد فرغت منهم بقولي:**

أرى المتشاعرين غروا بذمي ... ومن ذا يحمد الداء العضالا

ومن يك ذا فم مريض ... يجد مراً به الماء الزلالا

ولعل من دواعي امتناع أبي الطيب عن مدح المهلبي استصغاره لشخصيته بعد أن اكتشف خلاعته، إذ كانت أخلاقية أبي الطيب أرفع من أن يسقط في بؤرة هذه المواخير، وهو القائل:

ليس من عنده تدار المنايا

كالذي عنده تدار الشمول

يقصد في هذا البيت المقارنة بين سلوكية سيف الدولة وبين سلوكية هذا الخليع المستهتر بكل القيم الاخلاقية وأمثاله.

وهنا تستوقفنا أيضاً قضية ذات أهمية في سلوكية أبي الطيب فهو، وإن نادم بعض الامراء العرب، إلا أنه، باجماع المؤرخين، لم يكن ماجناً ولم تشب أخلاقه شائبة، تنزه عن كل الرذائل المنافية للطبيعة الانسانية التي كانت منتشرة بين الشعراء في زمانه. وقد أجمعوا أيضاً على أنه، وإن كان غير متدين، لايصوم ولايصلي، **ماكذب ولاغدر ولاخان أحداً، وعلى أنه مازنى ولا لاط، ولم يعاقر الخمرة.**

وكذلك يستوقفنا، ونحن في صدد أخلاقيته، مااتهم به من ادعاء للنبوة، ومالفقوا عليه من حكايات رخيصة لأساس لها من الصحة.

منها مازعموه من أنه لما سئل: **«كيف تدعي النبوة وقد قال الرسول: لانبيٌ من بعدي»؟**

أجاب: **«إن الرسول قد أخبر بنبوتي، فقال: «لا نبيٌ من بعدي» فأنا في السماء اسمي «لا».**

وقد استنكر أبو الطيب هذه اللعبة اللغوية التي صاغها ونحلها عليه خصومه فقال: **«أنا لست أرضى أن أدعى بهذا، وإنما يدعوني به، أي بلقب المتنبي، من يريد الغض مني».**

وقد قال صديقه ومريده ابن جني: **«إنه سمي المتنبي، إما لأنه قارن نفسه بالمسيح بين اليهود وبصالح في ثمود، وإما للمكانة الرفيعة التي تبوأها في عالم الشعر».** أو لأنه، في الارجح، قال: **«أنا أول من تنبأ بالشعر»**، يؤيد ذلك قول الشاعر الذي رثاه:

هو في شعره نبي ولكن

ظهرت معجزاته في المعاني

* * *

ومن بغداد إلى الكوفة، ثم إلى «**أرجان، فشيراز**» حيث تقاطرت عليه دعوات الوزراء والملوك، وفي هذه الاثناء أيضاً تلقى رسائل من **سيف الدولة** يعرب فيها الأمير عن شوقه إليه، ويدعوه للعودة إلى حلب. وقد هم الشاعر في العودة إلى الأمير العربي أكثر من مرة، وكان قد أجابه عن كل رسالة بقصيدة مدحية، الأولى لاميته ذات المطلع الحنيني الذي يخاطب فيه حامل كتاب الأمير:

مالنا كلنا جو يارسول أنا أهوى وقلبك المبتول..؟

والثانية بائيته التي مطلعها:

فهمت الكتاب أبرَّ الكتب فسمعاً لأمر أمير العرب

وتموت أخت سيف الدولة الكبرى «خولة» وينعي إليه الأمير خبر الوفاة فيبعث إليه بمرثيته التي يقول فيها معبراً عن الصدمة:

طوى الجزيرة حتى جاءني خبر فزعت فيه بآمالي إلى الكذب

أرى العراق طويل الليل مذ نعيت

فكيف ليل فتى الفتيان في حلب

يظن أن فؤادي غير ملتهب

وأن دمع جفوني غير منسكب..!

ولكن الظروف حالت دون اللحاق به، فقد عاد من بغداد إلى الكوفة ليهيء نفسه للرحيل إلى حلب، إلا أنه فوجيء بحملة عصابة قرمطية على الكوفة بقيادة عصابي وضيع يدعى «**ضَبَّة**» فتصدى له ابو الطيب في مجموعة من رجاله واضطره إلى الفرار، بعد أن أقذع في شتم **أبي الطيب**، مما دفع الشاعر إلى هجوه بقصيدته المشهورة:

ماأنصف القوم ضبه وأمه الطرطبَّهْ

وقد بلغت هجمات القرامطة ذروتها على الكوفة في محاولات فاشلة للاستيلاء عليها، وانشغال أبي الطيب في الدفاع عنها.

وفي سنة ٣٥٤ لبى الشاعر دعوة «ابن العميد» وزير السلطان البويهي «ركن الدولة»، فاستقبله الوزير في «أرجان» بالعناق واستطاع الشاعر أن ينعم بالراحة في بلاط هذا الوزير الأديب الوقور ثلاثة أشهر، مدحه خلالها بثلاث قصائد لم تكن، في الواقع، على مستوى قصائده المدحية السابقة.

ثم تلقى ابن العميد رسالة من «عضد الدولة» يدعو فيها أبا الطيب إلى زيارته في «شيراز»، فقال أبو الطيب: «ما لي وللديلم..؟»

فقال له ابن العميد: «عضد الدولة أفضل مني». قال ابو الطيب: «إن هؤلاء الملوك يعطونني عرضاً فانياً، ولي ضجرات واختيارات، فيعوقونني عن مرادي، فأحتاج إلى مفادرتهم على أقبح وجه».

وحين أخبر الملك بمقولة أبي الطيب، أجاب وزيره:

«إن أبا الطيب يملك مراده في المقام والظعن».

وحينئذ، نزل أبو الطيب عند رغبة عضد الدولة وركب إلى شيراز، حيث أعدت له دار خاصة لاستقباله هو ومن معه.

ومدح الشاعر عضد الدولة بعدد من القصائد، أولاها تلك النونية الرائعة التي استحضر في مقدمتها المناظر الطبيعية الخالبة التي شاهدها في «شعب بوان» في طريقه إلى شيراز، فكانت آية في الوصف الفني، وكانت إلى جانب ذلك، تعبيراً عن أسفه عما سلف من حياته في معارك الغربة والشتات وفيما كان ينزع إليه من دموية الثورة:

مغاني الشعب طيباً في المغاني ... بمنزلة الربيع من الزمان

طبت فرساننا والخيل حتى ... خشيت وإن كرمن من الحران

إلى أن يقول منددا بما سلف من إراقة الدماء بين البشر:

يقول بشعب بوان حصاني ... أعن هذا يسار إلى الطعان..؟

أبوكم آدم سن المعاصي ... وعلمكم مفارقة الجنان

ثم ينتقل إلى وصف حاله، كعربي قادته الحياة من غربة إلى غربة:

ولكن الفتـى العربـي فيهـا غريب الوجه واليد واللسان..!

* * *

وفي بغداد حيث شرع **علي البصري** في تدوين قصائده في **عضد الدولة**، حذره صديقه **أبو نصر الجيلي** من مخاطر الطريق إلى الكوفة، وعلى الأخص مما يبيته له **«فاتك بن أبي جهل»** القرمطي، زعيم بني أسد، وخال **«ضبه»**، إذ كان يستقصي أخباره في الأماكن التي يتوقع أن يمر بها. وخشية من سوء العاقبة عرض عليه صديقه **الجيلي** أن يرسل معه جماعة يحمونه من تلك العصابة، فاستكبر ابو الطيب **أن يتحدث عنه الناس بأنه سار في خفارة أحد غير سيفه.**

ومضى ركبه سنة ٣٥٤ حتى وصل إلى مشارف بلدة **الصافية**، بالقرب من **دير العاقول**، حيث فاجأه **«فاتك»** في جماعة من أعراب بني **أسد القرمطيين**، فدارت بينهما معركة قاومهم فيها أبو الطيب مقاومة عنيدة، ولكن الكثرة ـ كما يقال ـ غلبت الشجاعة.. ففي لحظة من لحظات الزمن الغادرة، **امتبل النذل فاتك** هذه اللحظة وطعن الشاعر الفارس في خاصرته فنكسه عن جواده..!

* * *

بعد هذه الفاجعة التي اخترمت حياة أكبر شاعر عربي، بقيت لدينا قضية ذات أهمية تاريخية في حياته الأسرية ينبغي التوقف عندها في محاولة لاستجلاء حقيقة فروعه، بعد أن حاولنا، من قبل، استجلاء حقيقة أصوله.

أمات أبو الطيب عزباً أم تزوج وخلف بنين..؟

إن القرائن التاريخية والاجتماعية تنفي أن يكون قد توفر على وقت من الاستقرار، زمن الغربة والشتات، يتيح له التزوج في هذا البلد او في تلك البادية. وتنفي أيضاً أن يكون قد تزوج وأرسل زوجه إلى الكوفة، لتنتظر عودته إليها بعد أكثر من ثلاثين سنة.

ولا دليل على أنه تزوج في حلب في اثناء تسع السنوات التي أقامها في كنف سيف الدولة، وعلى أنها كانت تقيم معه، إذ كان أبو الطيب، حينما تتأزم العلاقات الشخصية بينه وبين الأمير، يزعم له أنه اشتاق إلى أهله.

إذن، نكاد نقطع بأنه لم يبن بامرأة في رحلة الغربة الطويلة. وقد أكد لنا ذلك بقوله:

بم التعلل، لاأهل ولاوطن ولانديم ولا كأس ولاسكن

فاذا كان الاهل أفراد الاسرة الذين لم يبق له أحد منهم فان «السكن» في اللغة: «الزوج» حصراً.

قال الزمخشري في «الأساس»: «ومالي سكن، أي: مالي من أسكن إليه من زوج أو حميم».

وبطبيعة الحال، من لم يكن له زوج، لا ولد له.

أما «المحسَّد» الذي زعم بعضهم أنه ابنه، وأنه كان قد بلغ الثانية عشرة حين فارق أبو الطيب سيف الدولة، وأنه قتل أيضاً بعد مصرع أبيه حينما عاد إلى أرض المعركة ليجمع دفاتر الشاعر المبددة.. هذا المحسد لم يكن، في اعتقادنا، سوى غلام كان أثيراً لدى أبي الطيب، وربما كان قد تبناه منذ الصغر. ومما يعول عليه بأنه لم يخلف ولداً، وأنه أعرض عن النسل، قوله:

وما الدهر أهل أن تؤمل عنده

حياة، وأن يشتاق فيه إلى النسل

أما قوله في رثاء ولد لسيف الدولة:

وقد ذقت حلواء البنين على الصبا

فلا تحسبنّي قلت ماقلت عن جهل

فهو إنما يشير بذلك إلى صباه حينما كان يعيش حلاوة الدلال في كنف جدته، تلك الحلاوة التي تذكرها فعرف قيمة البنين عند آبائهم..؟

❊ ❊ ❊

ابـــــداع

شـعـر

ياشهـــرزاد

عبد الكريم شعبان

الليل يوغل في الظلام
وشهرزاد تقصُّ رحلتها
فتقتل كل يومٍ ليلةً
ومليكها يحبو على نسيانه
ياشهريارْ
هل كنت تذبح غير خوفك من نهار

• عبد الكريم شعبان: أديب وشاعر من سورية، ينشر في الدوريات المحلية. له مجموعة شعرية قيد الطبع.

سطعت شموس أمانه
هل كنت «ياملك الزمان» سوى دمٍ
يمتصُّ جوعك للدماءْ
هل كنت يامسرور مسروراً
فقد أضحيتَ خيطاً من بكاءْ

* * *

ياشهرزاد تقدَّمي بدم الضحايا
واحتمي بالياسمين الغضِّ
أو بالأغنياتْ . .
بالرَّقص فوق تعاسة الموتى
وموت الأمنيات
فتقدَّمي جسداً بهيَّ البوح
مذبوح الرجاءْ
جسداً يغطِّي باللهيب مساحةَ الماضي
. . يصير مصيرنا اليوميَّ
والمستقبلَ العربيَّ
هاجسنا الذي يدع اللهيب موزعاً
في موتنا وحياتنا . . في خوفنا ورجائنا .
لم نتفق إلا على جسدٍ تراقصنا على
رقصاته . . جسدٍ عواءْ

* * *

ياشهرزاد تقدّمي سيفاً مهيباً في اليدين
وربيع أحلامٍ وشمساً في الجبينْ
ياشهرزاد . . وأرخي لدم السبايا . .
للأنينْ . .

* * *

لو شهريار يقوم من تابوته .
لو يفتح الأفق المكبّل بالدم المطلول
من ياقوته . .
لو يخرج المأفون من حانوته . .
لو أن يوماً واحداً . .
وُلدتْ له أضمومة من زنبقٍ . .
عرفَ الفرحْ . .
لو أن ماانفلق انفتح
لتحطّم السُّور الذي مابيننا
وتمايل الصفصاف أقماراً
تعانق ليلنا . .

* * *

لو شهريار يعود انساناً . .
ولو حطّابَ غابةْ . .
لو عايش الذلّ الذي تعنو الجباه له
تواكبه الرعايا . .

أو راعياً يغدو وراء نياقه . .
وسلاحه شبَّابة . .
والكلب يحرس ليله . . ويدقُّ بابهْ . .
لو صار فلاحاً يشقُّ بسكَّة المحراث
صفحة أرضه . .
مواله . . أوفٌ . .
ولون دمائه عرق ودمعُ .
ويضيء حلكة ليله المحزون
قنديل وشمعٌ . .
لو شهريار يذوق جموع عيالنا . .
لو يكشف المستور تحت قناعنا . .
لو مرَّة دخل الحياة بقضِّه وقضيضه
بهنائه . . ونقيضه . .
لو غرَّبته الأرض . .
أو لو شرَّقته مماشياً خطواته .
ومرتِّلاً آهاته . .
في البرِّ أو في البحر
في طين البيوت الآدمية والزوايا
في زرقة العينين . .
في وله الصبايا . .
لرأى الذي نسيتهُ عيناه اللتانْ

تتقريانْ
جسد الصَّبية شهرزادْ
جسداً معادْ
لا حبٌّ في عينيه متقدٌ
ولا فرح العنادْ

* * *

ياشهرزاد تقدَّمي في الدمعِ
في بوح الثكالى . .
في شهقةِ العريِ الذبيح وخوف حاليةِ
العذارى . .
ماازددْتِ في يومٍ جمالا
إلا لأنك طفلة
حملتْ دم الماضي على أفراحها . .
وتقدمت فرحاً تواكبه انبثاقات السكارى
ستهدهدين الى القيامةِ جوع هذا
الأفق المأفون . .
لا هو يرتوي جوعاً . .
ولا هو يقتفي أثر الحكايا . .
وسترحلين خطيئةً . . وذبيحةً . .
وتمارسين العهر والتدجيلَ
في سوق البغايا . .

مالم تقولي للبغي: كفى . .
وتنتصبين في بهو القصور زرافةً
أو نخلةً تهتزُّ عالية الثنايا . .
مالم تعرِّي سخف هذا الفاسق
المهووس تنزرعين في أعماقه نصْلاً
وقرآناً . .
تقولين الصباحَ: اقرأ
وماهو قارىء
إلا الزَّايا . .
وستدخلينَ جراحه الوسنى . .
صباحاً مشمساً . .
ونهار أحلامٍ
فكل شموسه نورٌ . .
وتنداح المسايا

* * *

ابـــــداع

قصــة

الرغبة في الإختفاء

نـــزار نجـــار

** فـرسـان ثلاثة يمتطون صهـوات جيـاد أصـيلة و.. يتـقـدّمـون.. أنا واحد منهم.. دورية من ثلاثة خيّالة كنّا، لم يكن أمراً نادراً أن تكون هذه الكوكبـة الصغيـرة بأمرتي.. تحت وطأة كثير من الأمور الطارئة نرزح..*

---

* نزار نجار، أديب وقاص من سورية، له عدد من المجموعات القصصية، ينشر في الدوريات العربية والمحلية.

يومان انتهيا.. نزلتُ برفيقيَّ نحو السهل المشرق، فتّشنا مخفرين على الطريق.. تابعنا رحلتنا على خاصرة الجبل، نجتاز البراري المزهرة، والهضاب الحالمة.. وفي كلّ مخفر نمرّ فيه نُستقبل كما في المرّة الأولى.. حفلة صغيرة، ومزمار، وأصوات عالية وسط ثغاء الماعز المربوطة، وجلبة ديكة، وقد سُحبَ واحدٌ منها، ليقفز أمامنا. ويرقص رقصته الأخيرة، والدم يشخب من عنقه الوردية، وجناحاه القويّان يضربان بقوّة، ويدفّان فوق التراب، يثيران زوبعة صغيرة قبل أن يستسلم لقدره.. يعقبه الصمت اللاهث للكلاب الشاردة.. أجواء ألفناها، ونحن نتلقّى ترحيب الأصدقاء القدامى، الذين تبعثروا في المخافر.. البغّالون وحدهم يتجنّبون لقاءنا، يفسحون الدروب لنا، يحسبون أننا من دوريات مكافحة تهريب البضائع..

أضحك في أعماقي وأمضي برفيقيَّ المكدودين في مهمّتنا.. كانا يصغرانني بأعوام، يخبّان إلى جانبي بتأفّف، أحدهما صامت والآخر ثرثار.. كان على الرغم من نحوله سمينَ الخدين، ترك شاربيه ينموان بغزارة، ربّما لأنه يستمدّ منهما هيبة غير منظورة، يدخن في شراهة، ويثرثر، لا شيء يوقفه عن الثرثرة، لا صمتي ولا سكوت رفيقه، حتى لو لم يسمعه أحد.

الرؤية لا تزال واضحة، والليل لم يجثم بعد.. منتصف الشهر القمري، والسفر فوق الخيل متعة، الأرض تتقلب في ضوء القمر البعيد إلى فضّة منثورة.. ونحن نتهادى فوق جيادنا كفرسان حقيقيين ساعة الغروب..

لم يَبْدُ المخفر القادم كما توقّعت.. كأنّما انزاح عن رقعة الأرض، والدروب بدأت تأخذنا على هواها.. ورفيقي ذو الشاربين يعلّق على كل شيء تقع عليه عينُه بمرارة. والآخر صامت كقبر. ونحن نواجه الليل طول المسافة.. بدأنا نتخبّط على الطريق الترابي. الأرض من حولنا صارت داكنة، والظلام بدأ يطبق برواقه على الرغم من ضوء القمر الذي مدّ لنا الدروب، وأضاء منْ حولنا معالم الأشياء.. مَن الذي ينطلق في ليل بدا نهاره شاحباً معتكراً.. كنّا نحس بعد كلّ حركة في هذا الليل بالخطر.. شاع فينا اليأس إلى درجة أنّ رفيقي وهو أكثرنا تفاؤلاً ارتجف..

الريح الباردة دهمتنا.. ريح عاصفة ضرب من كلّ الجهات.. وأنا رئيس الدورية أخبّ مع هذين في منطقة ضائعة الحدود.. بين التلال المتقاربة، بحثاً عن مخفر ضائع.. عن قرية في حدود جولتنا المشؤومة..

بدأنا نوغل في الأرض المقـفـرة، لا أشـجـار في طريقنا.. لا زرع ولا أسيجة.. خيولُنا تلهث برداً وتعباً، تحمحم بنزق، وتخبّ بتثاقل.. وصديقي يزمجر ويحتج، ويرفع شتائمه إلى السماء.. يلعن سلك الدّرك، والوظيفة، يلعن المخافر، ومَنْ فيـهـا، وأوّلَ مَنْ فكّر بإنشائها؛ لماذا لا يعيش الناس بسلام، وما جدوى الحدود والمخافر والشرطة والدرك.. لو كانت هناك قرية قريبة..

.. ريح الشرق الباردة ساطتنا، هذه المرة، بقسوة.. صفعت وجوهنا، دارت حولنا، ريح صافرة، تهبّ.. تعبر التلال.. لا تجد مَنْ يوقفها.. تهوّم نحونا، نحسّ أنها تريد أن تنخر عظامنا.. ونحن نمضي تائهين بلا هدف..

من بعيد، وسط الأرض المقفرة المترامية، لاح لنا بيت وحيد، متهدّم - ليس من البيوت الكبيرة، لكنّ بوابته تشي بمعالم وجاهة آفلة.. ومن ورائهاتحت ضوء القمر برزت ثلاثة جمال ضخمة في لون الرمال.. هتفت:

- هذا بيت !..

أدار صاحباي بصرهما، نطق النحيل محتجاً:

- هه.. بيت مهدّم.. أتريده أن يسقط فوقنا.. أهذا ما مُنينا به يا رئيس الدورية..

- لن نقترب.. دعْنا نتابعْ..

لوينا أعناق خيولنا، واتّجهنا في طريق ترابي مبتعدين عن البيت.

لم نكد نفعل ذلك حتى لمحنا شبح امرأة، تخرج من البوابة وهي تسوّي منديلها فوق رأسها..

- يالْدولة.. يالْدولة* ..

لم نشأ أن نتوقّف، أو أننا تظاهرنا بأنّ النداء ليس لنا.. لا يعنينا..

* يا رجال الدولة

- يالدولة.. يالدولة..

اكتسب الصوت رنيناً شجياً، طار إلينا مُعاتباً. معلناً اتّهامه..

ولم نتوقّف.. كأنّما أردنا أن نبتعد إمعاناً في تجاهلنا. إمعاناً في إظهار خيبتنا وشقائنا الأزلي، ولهثنا وراء السراب، بيد أننا أمام الصوت الدافىء.. والبحّة الأسيانة، وركضها نحونا، لم نجد بداً من الوقوف..

بدأت أفراسنا تصهل صهيلاً متقطعاً، انتصبت آذانها الصغيرة ترهف السمع إلى خطوات المرأة الملهوفة التي تجري وراءنا.. وهي ما تزال تهتف:

- يالدولة.. لماذا تتجاهلون البيت، وتمرّون مبتعدين؟!

دنت المرأة أكثر، صارت أمامنا.. تقهقر فرسي خطوتين، بينما أمسكت يدها باللجام، بدا لي أنّها صبيّة! بزغت كالحلم.. بدت وقفتها وهي ممسكة باللجام فريدة..

- ولكن أين رجل البيت؟..

تجاهلت السؤال، نظرت بكبرياء إلى رفيقي الذي سأل، أقبلت عليّ، كأنها أدركت بغريزتها أنّني رئيس الدورية..

- إنه في المنطقة..

وأشارت إشارة مبهمة..

قلتُ:

- نحن في مهمّة..

ردّت بثقة:

- لا يمنع أن تنزلوا بيتنا.. هذا البيت لا يسمح لأحد أن يمر دون أن يقوم بواجب الضيافة!..

تسمّرت أمامي، دون أن تنبس ببنت شفة.. راقت الفكرةُ لرفيقيّ.. تململا.. وهمسَ النحيلُ من تحت شاربيه الغليظين..

- لا بأس.

رفعْتُ نظري إليها، أيّ صبيّة هذه. صورة حلوة في أرضية غير مناسبة، والقمر الصغير يطلُّ من عليائه فوق رؤوسنا، ونحن نسبح في إطار انفعالات مخبوءة -

قلتُ بحزم:

– لا مجال الآن.. نشكرك..

لكنها لم تتحرّك من مكانها.. حتى خيولنا حبست أنفاسها، والصبية بدل أن تتراجع تقدّمت مصوّبةً نظرة ثابتة نحوي، توقّفتُ مأخوذاً، والتّحيلُ يستحثّني ثم تركتُ اللجام جانباً، فجذبَتْهُ إليها، وسرنا.. كأنّما قوّة خفيّة تجذبنا، ونحن منوّمون.. أيّة قوّة تملكها هذه الصبية، لكن الرغبة هي الأقوى، ولا شيء يمكن أن يوقفها..

أمام البوابة ترجّلنا، أخذتُ بخيولنا جانب البيت، زوّدت المعالف بسخاء. وفي المضافة جلسنا، ونور المصباح يسطع فوق حشيّات ناعمة من جلود الأغنام، تهالكت أجسادُنا المكدودة، النار بدأت تشيع دفئاً فينا. ورائحة القهوة عبقت تُشعر بالأمان، وعيوننا تتأمّل الجدارَ الكلسي، تتراقص فوق أخيلتُنا.. لمحتُ فوقَه خنجرين وسيفاً بغمده.. قويت النارُ أكثر.. تابعتُ أعيننا بإيقاع مرح تنقّلَ الصبيّة من المضافة إلى الفناء وهي تهيء الطعام.. تصرّفتْ على سجيتها..

شعرُها تحتَ منديلها الأرجواني طويل، أحاط بوجهٍ حنطي اكتسى بلون الورد، وقد لفَّ قوامَها الممشوقَ ثوبٌ أزرق، زهراءُ بدت.. ناعمة.. ذات رموش حالمة تنتزعُ التنهّدات من الحجارة، مشيتُها الوحشية جميلة وجامحة كفرس السباق شعرنا بالهدوء والراحة والدفء.. سمعنا صهيل خيولنا علامة الفرح والعرفان..

لم تترك الصبيّة فرصةً لنا لنسأل.. بل كانت تحدّثنا بطلاقة وترحيب.. من تحت الأغطية سحبتْ كيساً مملوءاً بالتّبغ، قدّمتْه..

– تفضلّوا.. يا هَلا..دخّنوا..

كان رفيقي الناحلُ ينظر ببلاهة. انتابه تَوْقٌ مَرَضيٌ إلى أن يفعل شيئاً.. مدّ يده إلى الكيس وعيناه معلّقتان بوجهها، كان ينهلُ منْ تقاطيعه الحلوة وشارباه يرقصان.. لا مفرّ من ذلك، رائحة الليل محمّلة بالخدر اللذيذ، والنّعاس،

والحب، والأحلام.. أحسست ذلك المساء، أن قلبه سيرتكب، وبوعي كامل جنوناً أخيراً، دفعتُ كفّي إليه أنبّه.. الحياة الخاصّة خلافاً لكلّ شيء متقلّبة ومليئة بالمفاجآت.. بدا أنّه متحرّر منْ كلّ سراب. كان يحلُم. مثلنا.. لكنّه كانَ يحلُمُ بجنون.. بدا لي أنه ليس نحيلاً ومحزوناً فقط، بل بائس.. وثقيل الظلّ وهو يداعب شاربيه المرتجفين.. غدتْ وجوهُنا متأثرةً بجوّ الليل الذي صار دافئاً.. وهادئاً.. ومتألّقاً..

أسرعت إلى طحين في كيس مسنود إلى الجدار، وما إن قويت النارُ أكثر حتى صار العجين جاهزاً.. ساحرة ووحيدة، تروح وتجيء أمامنا. قدّمت لنا كلَّ ما عندها من طعام، وأحسستُ أنّني بعد قليل سأختنقُ لفرط سعادتي فقد جاءت الأرغفة الطازجة الشهيّة، ورفيقاي أقبلا على الطعام في شراهة.. النّاحل فكّ حزامه الجلدي وتركه جانباً، إكتفى بعدئذ فمسَح بِكُمِّ سترته فمَه، وبدأ يدخّن وهو ينظر إليها.. همس:

– ألم ترها جيداً..

تناقلت أنظارُنا همسات سريّة، الخَدَرُ اقتحم أعضاءنا، وتوسّدها.. الخدر اللذيذ يسري فينا.. لمرأى النّار والصبية ورائحة القهوة، ودخان التبغ، أخَذَ ذو الشاربين بمرآها وتوهّجها.. لكزني.

– انظر يا رئيسنا.. أنت أعمى.. أيّة ضيافة هذه!.

قدّمتْ لنا الوسائد والمساند.. هيأتْ فراشاً لكلّ منّا..

لكزني ثانية وهمس:

– نريد ضيافة من نوع آخر

– مه.. أيّها المجنون..

رأيت نفسي عاجزاً، يحدوني الغضب، وكأنّما أدرك فداحة ما نطق.

ابتسم في وجهي معتذراً. لكنّ الصبية وقفتْ تسأل وفي عينيها هدوءٌ وسكينة آسرة:

– هلْ من خدمة، أؤديها قبل أنْ أترككم؟..

كان رفيقي على ذهوله. والليلُ خارج البيت ما يزال طويلاً...

تمتم:

- لسنا طمّاعين أبداً.. كم تساوي يا معلمي.. مليون ليرة.. أكثر.. طظ على المخافر.. والوظائف.. والدرك.. نظرة منها لمسة تحيي ما مات من عظام، وما أصبح رميماً..

- اسكت يا أحمق!.

- عظامي تصلّ..

انطفأت في داخلي بروق.. كان الآخر قد أغفى قبلنا، والنحيل ما يزال مسلوباً. أسير غواية شرنقته الصبية فيها. أسير الليل، والدفء، والعينين الهادئتين الواثقتين الحلوتين، والثوب الأزرق، والمنديل الأرجواني، والمشية الجامحة، والصبا المشعّ، ورائحة الأرغفة، والبخّور، والغابات، والصندل، والأبنوس، كلبٌ يلهث في أعماقه، وهو يسترخي إلى جانبي فوق فراشه.. ردّدها هامساً كأنه يُسمعني فقط:

- إذا اعتليتها، أمتطي صهوة العالم - أنا سيّد المخافر والدرك، سأصير سيّد البحار والقارات..

هتفت من تحت اللحاف:

- اخرس، سأسحق غداً رأسك بالحذاء.

- أريدها يا معلّمي!

- اخرس.. اخفض صوتك، تريد أن تفضحنا يا منكود..

لقد نال التعب منّي. أخذني النومَ.. بعد أن وضعتُ رأسي على الوسادة الناعمة، أصغيت إلى صهيل الجياد الشبعى.. أصوات مبهمة جاءتني من بعيد لكنني استسلمت للنوم. تلاشت مقاومتي له.. فاضت نفسي بالمحبّة والعرفان لهذا البيت الآمن وسط الأرض المقفرة.. كنت أنوب في الحلم.. وكان صديقي الناحل على بعد ذراع مني نائماً.. غابت الوجوه من حولي، انسحبت بعيداً وتراجعت.. امتدّت الحقول أمامي، انحسرت خلف الجبال. جاءت طيور كنقاط

الماء. بسطت أجنحتها البيضاء فوقي، حلقت في فضاء لا حدود له، غرقتُ في بياض ناعم رقيق.. خلت أنّني فوق أرض غير هذه الأرض، رحت أتساءل بحزن عن سبب وجودي دون أن أتذكر أنّني أبحث عن مخفر تال، مع رفيقين هائمين خلفي على الدروب الطويلة، بدا لي أنني أعود من مكان غاية في البعد، ومن غياهب الزمن، ثم.. تنبّهت إلى المكان الذي لا يزال غارقاً في الظلام.. انتهى بي الحال للتفكير عمّا كان.. أستيقظ فجأة بسبب إحساس جسدي أنني أتأمل في العتمة وأنا نائم.. بعد ذلك، بعد أن سمعت وقع خطوات عازمة على بساط المضافة، بذلت جهداً لأصدّق أنّ الأمر ليس لعبه جديدة من ألاعيب الخيال.. ربما كنت ما أزال أحلم.. ربما كنت ما أزال مستيقظاً، ربّما كنت واهماً، كم مضى من الوقت، لست أدري، استسلامنا إلى النوم ألغى من ذاكرتنا الزمن. لكنّ روعة الفجر تكاد تبدأ بالتسلل عبر الطاقة العالية، لتضيء المضافة الهادئة، بدا الضوء كافياً لملاحظة أنني تغلّبت أخيراً على النوم.. وحاولت التملّص بسلوك درب الحقيقة، بدا الصباح في الأعالي.. بانت صفحة السماء صافية الأديم.. مشرقة، ونور الشمس يتسلّل بنعومة إلى مرقدنا.. وما إن فتحت عينيّ حتى وجدت صديقي ليس في مكانه.. خلت أنني أعرف ذلك من قبل.. خلت أنني تيقظت في هدأة الليل على صوت.. صرخة.. لكنّ ذلك لم يدم طويلاً.. ربّما كنت ما أزال واهماً.. لكن الناحل وحده لم يكن في فراشه!.. وما إن نهضت حتى رأيت الصبية أمامي، ولأول مرة التقيتها في نور الصباح.. ولما تأمّلت وجهها الجميل الهادئ، رغم جمود ملامحه، أحسست برعشة، سرت في كياني كلّه.. لم أستطع أن أرفع عينيّ إليها عبر سُحُب أساي.. كان رفيقي الآخر ينتظر أمام البوابة.. وفرسي تنتظر.. قالت بصوت حيادي:

– سبقكم النّحيل، فلا تنتظروه!.

ومدّت يدها ببندقية..

– لكنه نسي هذه..

واسودّ وجهي وأنا استلمها.. ولم أجرؤ أن أفتح فمي بكلمة.. كانت لديّ رغبة في الاختفاء مع رفيقي الذي جمد كتمثال..

الخرافــة[١]

تأليـف: فولـــكر أوت

ترجمة: د. محمدفؤادنعناع

روى العبـد اليـوناني إيسـوب"Asop"خرافة «الذئب والحمل»حوالي عام ٥٥٠ق.م لأول مرة قائلاً:

«قدم ذئب إلى جدول ماء ليشرب منه، فلمح حملاً يروي ظمأه، كان قريباً منه، فقال له مستفسراً: لماذا تعكر صفو الماء الذي أريد أن أشرب منه؟

• د. محمد فؤاد نعناع: باحث وأستاذ في كلية التربية الأساسية في الكويت. يهتم بالترجمة. له عدد من الأبحاث في الدوريات العربية.

١- المقالة مكتوبة باللغة الألمانية، وعنوانها الأصلي Die Fabel، وهي مأخوذة من كتاب بعنوان:
.Formen der Literatur, hersg. Von Otto Knörrich, Stuttgart 1981. P. 99 - 106

أجاب الحمل: كيف أستطيع أن أعكر صفو الماء الذي يسيل من جهتك إلى جهتي؟ فقال الذئب: على كل حال أعلم أنك تكلمت عليّ كلاماً سيئاً قبل خمسة شهور، فردّ الحمل عليه قائلاً: كيف ينبغي أن يكون هذا ممكناً؟ لأنني لم أكن حينذاك قد ولدت بعد. صاح الذئب قائلاً: إذن فقد كان والدك، ومزق الحمل ليلتهمه.

هذه الخرافة التي تنتمي إلى أقدم النصوص المروية للجنس الأدبي المنسوبة على الأرجح إلى الهند والبلاد العربية تحتوي على سماتها الأساسية كلها: إنهم يستخدمون الحيوانات الناطقة بدلاً من الناس الذين يقفون متضادين، وهذا ما يستلزم البناء الجدلي. الشكل قصير ملحمي يتضمن لغزاً ويقوم على الحوار في وقت واحد. إن دلالات الخُلُق والرمز والنقد واضحة. وهذا مارتين لوتر Martin Luther الذي قدم بحوثاً مهمة في الخرافة النظرية والتطبيقية بعد نحو ألفي سنة من تلك الخرافة يحدد العناصر الثلاثة الأخيرة في معالجته لهذا الموضوع مع معرفة أن: «مجرى العالم هو أن /من يريد أن يكون تقياً/ يجب أن يعاني [...] لأن القوة تأتي قبل الحق [...] إذا ما أراد الذئب / فإن الحمل ليس على حق».

وتعد الحيوانات الناطقة بشكل عام رمزاً هاماً لمعرفة الخرافة، وقد ساهمت أحياناً بالمستوى المؤسف مع قصص الحيوان (أو تصنيفها تحتها). إن هذه المحاولة التنظيمية والتعريفية مضللة وقليلة الصلاحية لتحديد الجنس الأدبي لأنها تهمل سمات الجنس الأساسية، وتبرز خدعة فنية ظاهرية، وتعمم طريقة غير مشروعة حول ذلك. أما الحيوانات المعروفة التي تظهر في الخرافة فهي الأسد والدب والذئب والثعلب والأرنب. كما تظهر النباتات أو الأشياء أو الناس أو أجزاء من جسمهم في عدد ليس ضئيلاً من النصوص أيضاً. ومن المستحسن هنا أن يُذَكَّر بـ «شجرة البلوط والقصب Eiche und Schilfrohr» لـ بيريوس Babrios و«القدران die beiden Töpfe» لـ لافونتين La-fontaine «والفشّار der Aufschneider» لـ إيسوب Äsop و«المعدة

والأعضاء der Magen und die Glieder لـ تيتوس ليفيوس Titus Livius.
لقد توطنت – في البحث – خرافات النباتات والأشياء قياساً على مصطلح خرافة الحيوان ولكن مثل هذه الرموز مبسطة جداً، لأن تداعي الأفكار يكون مألوفاً بين هذه المجالات: «الحمار والراعي الكبير der Esel und der alte Hirt» لـ فيدروس Phädrus، و«الغراب والوعاء Krähe und Urne» لـ أفيانوس Avianus، و«صاحب القوس der Besitzer des Bogens» لـ ليسنغ Lssing و«شجرة البلوط والخنزير» لـ ليسنغ أيضاً.

ويمكن أن تُذكر أسباب عدة للتعلق باستخدام الحيوانات في الخرافة. وهذا برايتنغر Breitinger يرى في الحيوانات الناطقة عنصر الروعة في الشعر، بحيث يوقظ الاهتمام لدى القارئ، بيْدَ أن ليسنغ الذي يعد، بلا شك، أحد أهم شعراء الخرافة ومنظريها يعترض قائلاً: هذا التأثير يتبدد سريعاً من خلال الاستعمال المتكرر، ويرى وظيفة الحيوانات بأن تقدم إلى القارئ مساعدات التوجيه والفهم للقراءة والإدراك، وهذا يكتسب ايجازاً ذا مغزى:

«يسمع المرء: الذئب والحمل، فيعرف حالاً، ماذا يسمع، ويعلم كيف يتصرف مع الآخرين. هذه الكلمات التي تثير مباشرة قدراً من صورها تنمي المعرفة الواضحة المجسمة» (الأعمال الكاملة، مج 7، شتوتغارت 1981، ص 451).

وفي ضوء المعرفة المؤكدة أن الضعفاء والمغلوبين(١)، ولاسيما في وقت مبكر للخرافة استطاعوا أن يقولوا رأيهم بشكل مخفي أمام الأقوياء والظالمين مستخدمين هذا الشكل الفني، فإن استعمال الحيوانات (والأشياء والنباتات) يكتسب دوراً إضافياً على أنه وقاية من العقوبات المحتملة، وهذا وَجْه يمكن أن يرجع إليه لطبيعة مشابهة الخرافة. وهذا فيدروس Phädrus يروي في أحد كتبه الخرافية كيفية ابتداع ايسوب للخرافة قائلاً:

١ – شاعر الخرافة أيسوب وفيدروس كانا من العبيد.

فلنذكر الآن لماذا اخترع المرء الخرافة
وماذا يروي بايجاز. العبد المغموم
الذي خاطر بما لا يريد أن يقول
خبأ رأي قبله في الخرافة
وعدل عن التأنيب في قناع مرح

(خرافات إيسوب، صنعة فيدروس، ترجمة يوهانس زيبليس، برلين – شتوتغارت 1855 - 1912، ص 41).

وتتطلب مجابهة الحيوانات أو النباتات أو الأشياء أو الناس بمواقف أو بتصرفات في الحياة (نحو خرافة: الصرصر والنمل Grille und Amiese) أو بالطبائع الغريزية المتباينة (نحو خرافة: شجرة البلوط والقصب Eiche und Schilfrohr)، أو بالاهتمامات (نحو خرافة الفلاح والحمار Baver und Esel) البناء الحواري للخرافة في البدء. ومن التناقضات بين الصياد العدواني والفريسة الوديعة (مثل: الذئب والحمل Walf und Lamm) أو بين المواطن المجتهد والفنان الكسول (مثل: الصرصر والنمل) يجب أن ينمو نزاع لدى الاتصال القريب، غير أنه لا يقرر دائماً لصالح ذوي الحول والأقوياء على ما يظهر: فالقصب يستطيع بسبب مرونته أن يصمد أمام الاعصار. كما يستطيع الناموس بسبب ضآلته أن يلدغ الثور المخصي. ويمثل كل حيوان رؤية كونية أو موقفاً كونياً معيناً يتحقق الموقف المضاد من جانب واحد منهما أو من الجانبين معاً بالاعتماد على حوار ذي نبرة قوية بمرور الزمن، وهكذا تتكون تعاليم الخرافة. ويستنتج هذا الخُلُق قبل ذلك استنتاجاً واضحاً من الحدث (في المثال التمهيدي: يحصل القوي على هدفه إن دعت الضرورة بلا حجج مسوغة أيضاً)، ويمكن أن يكون الهدف التعليمي والتوجيه التربوي للجنس مطابقين أيضاً، كم لو أن تاريخ الحدث أو ما قبله قُدّما أو أُخّرا. (ففي صياغة خرافة لافونتين «الذئب والحمل» القوي على حق دائماً). وتستطيع التعاليم الموقرة في مثل هذا الجنس

القديم بحسب المرحلة أو المؤلِّف أن تغير علاقات سياسية تغييراً عظيماً الخ.. غير أنها تقدم دائماً نظرة – كما يسمى ذلك لوتر – في «مجرى العالم». وإذا ما أراد المرء أن يفرق تفريقاً قاطعاً فإن مجموعتين مهمتين كبيرتين في الخرافة يمكن أن تذكرا، أولاً الحكم العملية المأخوذة من الحياة، مثل: («لا تكن شاطراً، فالمرء سيكرهك قليلاً / ثم لأن كل واحد يشبهك» انظر: خرافة دب الرقص Tanzbär لـ غللرت Gellert وثانياً: الأقوال الاجتماعية أو السياسية، مثل: («أنتم الطغاة، ارتعدو خوفاً! سيأتي يوم / سيحطم العبد فيه قيوده، ومن ثم ستعجزون عن النجاة من غضبه» انظر خرافة (دب الرقص لـ پفيفل Pfeffel).

لقد بقيت الخرافة حتى اليوم أداة محببة للاحتجاج كما تشير نصوص معاصرة من شنوري Schnurre وكونتسه Kunze وتوربير Thurber. وليستطاع تعميق هذا الوجه يتوجب أن يعاد للحظة مضمون الخرافة وقولها لصالح أوجه شكلية. أما لدى توضيح خواص أخرى للجنس، فيجب أن يتساءل المرء حول عناصر مهمة شكلية للخرافة وحول معناها. ويأتي وجهان في مقدمة ذلك البناء وطبيعة المثل.

لقد أقرَّ الايجاز من قبل منظري الخرافة كلهم تقريباً، ونظروا إليه على أنه سمة أسلوبية مهمة، وإن أُخلَّ به في الواقع غير مرة من بعض شعراء الخرافة. وهذا ليسنغ الذي تتطابق لديه النظرية مع التطبيق يقول حازماً: «الايجاز روح الخرافة» ويعلل هذا «إذا توجب عليَّ أن أصبح على علم بحقيقة خلقية من خلال الخرافة، يجب أن أقدر الخرافة هكذا فجاة، ولكي تقدر فجاة، يجب أن تكون موجزة بقدر المستطاع، ولكن الزخارف كلها تضاد هذا الإيجاز، لأن الخرافة ستصبح بدونها أكثر إيجازاً؛ ومن ثم تتضارب الزخارف كلها مع قصد الخرافة بقدر ما تكون لها امتدادات فارغة». الأعمال الكاملة، مج 7، ص 47). وتوضح خرافته المعروفة «صاحب القوس» هذه الحال توضيحاً مجسماً: القوس للصيد، الخرافة للتعليم، زخارف غير مفيدة تعيق أو تمنع تحديد هدفها الحقيقي. لقد استُنتج ايجاز الخرافة أيضاً من منظرين وباحثين آخرين من

دورها التعليمي. إن الخرافة تشترط سوية مع البنية البارزة خواص أخرى للبناء، وكان أول من أدركها ووضعها Dithmar، وقد تُركت تظهرُ في المقدمة كالخرافة المقتبسة عن الذئب والحمل. الحوار – وهو مناقشة بين كلا الممثلين الرئيسيين محاط في سياق قصصي (الجمل 1 , 2 والجزء الأخير من الجملة 8) ويقدم الجزء التمهيدي للدراما (الجمل 1 , 2) مكان الحدث والأشخاص. أما الجزء الأساسي المركب تركيباً جدلياً (الجمل حتى 8، النصف الأول) من خلال السؤال والجواب، والاتهام والتبرير فيقود الحدث إلى الذروة العليا بشكل سريع، حيث تنتهي الخرافة معه فجأة. «وتكون الخرافة ملحمية ودرامية في وقت واحد، إنها مأساة تضاف إليها قصة في أقصر شكل» (ديتمر Dithmar ص 103). وهذا يسري مفعوله سواء أكان على الخرافة النثرية أم على الخرافة الشعرية.

لقد أشير إلى الطبيعة التعليمية للخرافة من قبل إشارة قصيرة أثناء الحديث عن وظيفة الحيوانات في الخرافة. وبذا ليسنغ يصف إلباس حقيقة أو مذهب في قصة قصيرة، حيث تمثل الحيوانات فيها، في تحديده المشهور الملزم وذوي الوجه الواحد النموذجي على أنه فهم تفسيري قائلاً:

« إذا ما عزونا جملة خلقيّة عامة إلى حادث خاص، وأعطينا الحقيقة هذا الحادث، وكتبنا قصة شعرية حول ذلك، يعرف المرء فيها الجملة العامة معرفة جلية، فإن هذا الاختلاق بهذه الطريقة يسمى خرافة» (الأعمال الكاملة، مج 7، ص 446).

إن هذا اللباس الشعري لمعرفة معينة أو نظرية محددة في حدث حيواني أو نباتي أو أمر يتطلب من المتلقي العملَ الذهني الادراكي للانتقال. إنه سيحاول التعرف على أساليب السلوك الإنساني والخلق خلف الحدث الواضح، ويجب عليه أن ينقلها في سلوك مطابق من المستوى الخيالي إلى وجوده الحقيقي. وعلى الرغم من أن هذا الحدث يصور عملاً فكرياً يجوزُ – كما يحدث أحياناً في

البحث - ألا يُبرز هذا النتاج، لأن حَلَّ الرمز الذي لا يكون معقداً جداً يخفف من خلال مساعدات وفيرة للطوارىء، وفي أحيان كثيرة من خلال الخرافة التعليمية على أنها قبل الأسطورة أو بعدها. إن القارىء البسيط لن يسيء فهم خرافة «الذئب والحمل» أيضاً على أنها حدث محزن بين حيوانين جانب جدول الماء، وإنما سيدرك أنها مثل منقول من عالم الحيوان للإشارة إلى بغية التبعية الإنسانية والاضطهاد. ولكن علام الرداء الرمزي المعروض من قبل ليسنغ على أنه قضية تأليفية معقدة حقاً؟ لوتر Luther يدرك بجوابه عن هذا السؤال أحد أهم السمات الأساسية لهذا الجنس الأدبي حيث يقول: «ليس الأطفال فقط / ولكن الأمراء الكبار والسادة أيضاً / الذين لا يستطيع المرء أن يخدعهم بسهولة بالحقيقة ولفائدتهم / لأن المرء يترك المخبولين أن يقولوا لهم الحقيقة التي يستطيعون أن يعانوها ويسمعونها / وإلا فإنهم يريدون أو يستطيعون أن يعانوا الحقيقة من أي من العقلاء / نعم يكره العالم كله الحقيقة إذا ما أصابت أحداً. (خرافات مارتين لوتر، نشر ڤيلي شتاين بيرغ، هاله 1961، ص 84).

لقد استقر البناء الرمزي على أنه إجراء لحماية المضطهدين والتابعين، مثل استخدام الحيوانات الذي يساهم في طبيعة المثل مساهمة قوية، ولأن خُلُق الخرافة إيجابي جداً من الناحية الاجتماعية قبل أن يكون نقدياً، فإنه يبدو أن شعراء الخرافة الناقدين الذين غالباً ما كانوا من الأفراد التابعين للطبقات الاجتماعية المُضطهدة والسفلى أو على الأقل الذين اشتملوا على مثل هؤلاء لم يستطيعوا أن يجهروا بالحقيقة أو الاحتجاج مباشرة، وإنما توجب عليهم أن يصيغوا أقوالهم بشكل مخفي لأسباب الحذر. وقد ثبتت الخرافة أيضاً بهذا الوجه على أنها أحد أشكال الأدب النقدية الاجتماعية، وهذا لا يعني أن كل خرافة يجب أن تنبه إلى سوء الحالة الاجتماعية أو السياسية (هذا لا يصدق مثلاً على بعض خرافات الحيوانات المحسنة للأطفال أو الخرافات الدينية) فالأرجح أن الخرافة «تكون متعارضة بسبب أصلها وبنائها مع أخلاق السادة (شيروكاور Schirokauer ص 181) وتناسب الأوضاع السياسية للتأمل

والتعبير تناسباً بارزاً. وهذا مفهوم الخرافة لدى ليسنغ من خلال « الذئب والحمل» عساه أن يوضح هذا الوضع: ساق العطش شاة إلى جدول ماء، سبب مشابه قاد الذئب على الجانب الآخر. نادت الشاة عبر النهر مستهزئة باللص، «وكانت آمنة لأن الماء كان يفصل بينهما»: «أنا لا أعكر لك الماء أيها السيد الذئب، انظر إلي نظرة صحيحة ألمْ أزجرك قبل ستة أسابيع؟ على الأقل كان يمكن أن يكون والدي» فهم الذئب السخريةَ، وعندما عاين عرض الجدول عض على نواجزه حنقاً وأجاب «إنه حظك بأننا الذئاب متعودون أن نكون صابرين معكن الشياه». وتابع سيره بخطى مترفعة.

إن خرافة ليسنغ تعكس بشكل واضح تغييراً جوهرياً في العلاقات الاجتماعية على الرغم من أن الذئب لدى ليسينغ هو الأقوى بدنياً والشاة هي الأضعف كما لدى إيسوب وفيدروس ولوثر ولافونتين. إن الفروق تنتج أولاً من تغيير ماهر في جزئيات المشهد، ذلك أن ليسنغ لا يترك ممثليه يشربان على جانب واحد من جدول الماء، وإنما على جانبي الجدول. وهكذا فإن عرض الجدول يضمن الأمان للشاة. إن الطبقة الوسطى الصاعدة، وقد اكتسبت الثقة بنفسها أصبحت في أمان من خلال العقلية المتخيرة المتنورة (مثلاً أفكار الحرية والمساواة) والاصلاحات الاقتصادية والسياسية (مثلاً رفع الاستعباد جزئياً) أمام تسلط الأعيان - على الأقل مؤقتاً - وأصبحت تستطيع أن ترمز بسخرية إلى العلاقات الماضية معتمدة على نفسها. إن علاقات القوة والتبعية تبدو أنها تغيرت لصالح المضطهدين سابقاً. هذا ليسنغ يستخدم موضوعاً خرافياً كلاسيكياً لتصوير الحقيقة الاجتماعية المتغيرة، ولكنه يترك النهاية مفتوحة، وبهذا يعد قضية تبدل الطبقات الاجتماعية وكأنها لم تغلق بعد.

وتبقى أسئلة كثيرة معلقة، ولكن أهمها كيف سيتكون اللقاء المقبل بين الاثنين؟ إن معالجة ارنتزين Arntzen لهذه المادة تشير إلى كيفية تطور العلاقة بين الذئاب والخرفان في فترة الثلاثمائة سنة الماضية، حيث يقول: «جاء الذئب إلى جدول ماء، وهنا قفز الحمل، فهتف الذئب: «ابق هنا، أنت لا تضايقني» فأجاب الحمل: «شكراً، قرأت في كتاب إيسوب». ويتضح أن القوي يرجو

الضعيف للبقاء، وأن الأخير لا يبدو حذراً فقط، وإنما مثقفاً، ولم يبق القوي، كما لدى ليسنغ، المتأمل المتدبر، فالضعيف عالم من خلال اطلاعه على تبعيته الماضية إجمالاً، وهذا ما نسميه بالتحرر. إن التقليد الهزلي لخرافة ارنتزين Arntzen يعكس علاقات اجتماعية حالية مشتملة مكوناتها التاريخية من خلال الرمز إلى النماذج الأدبية لدى إيسوب وليسنغ.

المصادر

١- تاريخ نظرية الخرافة الألمانية

1- Staege, M: Die Geschichte der deutschen Fabeltheorie, Diss. Basel 1929.

٢- أشخاص الخرافة

2- Sternberger, D. Figuren der Fabel. Frankfurt 1950

٣- بداية الخرافة:

3- Spoerri, T: Aufstand der Fabel. in: Trivium 1 (1942) M.1, S.31- 63.

٤- مكانة إيسوب في أدب القرون الوسطى

4- Schirokauer, A. : Die Stellung Äspo in der Literatur des Mittelalters in: Festschrift für Walfgang Stammbler,Bielefeld/Berlin 1953, S.179-191 .

٥- نشأة الخرافة

5- Meuli, K.: Herkunft and Wesen der Fabel. in: Schweiserisches Archiv für Volkskunde 50/1954, H.2, S.65-88

٦- تاريخ بحث الخرافة في ألمانيا

6- Briegel-Flqrig, W.: Geschichte der Fabelforschung in Deutschland. Diss. Freiburg 1965

٧- الخرافة

7- Dithmar, R.: Die Fabel. Paderborn 1971.

٨- المواطن كشاة وقاص

8- Bauer, G. : Der Bürger als Schaf und als Scherer, in: Euphorion 67 (1973), H. 1, S. 24- 51.

٩- الخرافة:

9- Leibfried, E: Fabel, Stutgart 1976

١٠- خرافات:

10- Doderer, K.: Fabeln. München 1977.

تاثير الشعر في النفس وانعكاسه على المجتمع

عبد المجيد التجار

الشِّعر صوت القلب، ولسان العاطفة، وترجمان خلجات الوجدان. والشاعر طائر يحلق في كل جوّ ورسَّام حاذق تعبِّر ريشته من خلال أحاسيسه فترقص مع الفرح وتبكي مع الحزن فينعكس هذا التأثير على المجتمع خاصة اذا اعتمد الشاعر المعنى الرفيع من

*عبد المجيد التجار: أديب وشاعر من سورية، له عدد من الأعمال الشعرية، ينشر دراساته وأشعاره في الدوريات المحلية والعربية.

خلال حِسِّه المرهف وسبكه في صيغته المناسبة وبذلك يدخل الى قلب السامع ويؤثر فيه تأثيراً يكاد يرقى به في كثير من الأحيان الى مستوى مشاعر الشاعر وأحاسيسه. وميدان الشعر واسع في هذا المجال فكم أضرمت الحربَ أبياتٌ من الشعر وكم بسطت أكفاً لم تتعود العطاء وكم أدمت المآقي التي قلّما تُبكيها الأحزان. كم حملتنا أبيات من الشعر على أجنحة الخيال وكم هزّت النفوس وأيقظت الوجدان!!!

يرْوي لنا التاريخ عن حرب البَسوس التي دامت أربعين عاماً بين بكر وتغلب أنها كانت نتيجة الحميَّة التي استثارتها البسوس بسبب سهم متعمَّد أصاب ضرعَ ناقتها وإنشادها بانفعال وحسرة وتحريض:

ولو أنني أصبحت في دار منْقَذ لما ضيمَ زيْدٌ وهو جارٌ لأبياتي
ولكنني أصبحت في دار غربةٍ متى يعدُ فيها الذئب يعدُ على شاتي

صورة أخرى من تأثير الشعر على الملوك والخلفاء وذوي السلطان؛ تروي لنا الكتب القديمة أن الخليفة الرشيد وهو على ناقته في بعض أسفاره طلع عليه أعرابي واستوقفه منشداً:

أغيثاً تحملُ الناقةُ أم تحملُ هارونا؟
أم الشمْسَ أم البدرَ أم الدُّنيا أم الدِّينا؟

فسُرَّ الرشيد وأمر له بعشرة آلاف درهم وكم كان من الصَّعب أن يحصل عليها أعرابي بهذا السخاء ومن هارون الرشيد.

والشِّعر النابعُ من الاحساس الصادق قادرٌ على تحويل السرور الى حُزْن فما قولك لو أصغيت لمن نشاهده وهو يُسَجي جثمان أمِّه في القبر قائلاً:

رأيتُ حنانَ الأم ينزل في القبرِ فأحسَسْتُ أن الروح تُنزعُ من صدْري

ألا تحزن من الأعماق مع هذا الذي يودع حنان الأم الوداع الأخير؟

والشعر يمتلكُ من القدرة مايجعلك تزداد ايماناً بالحقِّ في الدفاع عن الفكر، عن

النفس، عن الوطن عندما تسمع القول:

أرهبْ عدوّكَ في الرِّباط تُعِدُّهُ والخيل رَغْ جاثمٌ وسُنونو
لو لم يكن حقُّ الدِّفاع مُقدَّساً ماكان للحمل الوديع قرونُ

واذا ماعدنا الى العطاء والسَّخاء ومساعدة الانسان للانسان ألا نجدُ الأبيات التالية تحضُّ عليه وتجعلك تشارك الآخرين في السَّراء والضَّراء؟

من حبَّة القمح اتخذ مثلَ الندى يامَنْ قبضتَ عن النَّدى يُمناكَ
هي حبَّةٌ أعطتكَ عَشْرَ سنابلٍ لتجودَ أنت بحبَّة لسواكَ
وكأنَّما الشقُّ الذي في وسْطِها لك قائلٌ يضفي يخُصُّ أخاكَ

والشعر قادرٌ على تغيير قناعات الكثيرين من الناس فممَّا يُروى عن قبيلة أنف الناقة التي كان يخجل أفرادها من نسبهم اليها ماقاله الحُطيئة مادحاً:

قومٌ همُ الأنفُ والأذنابُ غيرُهُمُ ومَنْ يُساوي بأنف الناقة الذَّنَبا؟

فقد أصبحوا بعد أن ذاع هذا القول يفتخرون ويباهون بنسبهم. والمثلُ عن بني النُّميرْ مشهور فكم كانت هذه القبيلة تفخر بنسبها وتباهي به حتى كان ماقاله جرير في قصيدته التي هجابها بعض أفرادها:

فغضَّ الطَّرْفَ إنَّك من نُميرٍ فلا كعباً بلغتَ ولاكلابا

فأصبح أفراد هذه القبيلة يخجلون من نسبهم اليها.

أمَّا قصَّة التاجر الذي قدم المدينة متاجراً بكمية كبيرة من الخُمُر السُّود فقد رواها بعضُ الظُّرفاء بأن هذه الخُمُر كسدت وصعُبَ بيعُها ولكنها بيعت بسرعة ونفدت جميعها بعد أن ذاع قول الشاعر فيها:

قل للمليحة في الخمار الأسود ماذا فعلت بناسكٍ متعبدِ؟
قد كان شمرَّ للصلاة ثيابه حتى وقفت له بباب المسجدِ؟

وسما الشعر الى أعلى المراتب عندما تأثر به الأنبياء والرسل فقد روت

لنا الكتب أن النبي محمداً صلى الله عليه وسلم عفا عن كعب بن زهير الذي كان محكوماً عليه بالموت ومرَّ به وأكرمه بعد أن أنشده قصيدته المشهورة التي مطلعها:

بانت سعادُ فقلبي اليوم متبولُ متيَّمٌ إثرها لم يُفد مكبولُ

وماسعادُ غداة البين اذ رحلوا

الى آخر القصيدة..

كما عفا هذا الرسول العظيم المرهف الحِسِّ الكبير القلب عن أسرى وقعة «حُنين» عندما أنشده كبيرهم قصيدته التي يقول فيها:

وامنن علينا رسولَ الله في حَرَمٍ فانك المرء نرجوه وننتظرُ
أمنُنْ على نِسْوةٍ قد كنت ترضعُها ياأرجحَ الناس حِلماً حين يُختبرُ

ومما روته كتب الأدب بصدد تأثير الشعر في النفس الى الدرجة التي تجعل السامع يهتم اهتماماً كبيراً بمن كان اهتمامه به عادياً: أن أعرابياً كان فقير الحال وغير معروف بين قومه فنصحته زوجته أن يستضيف شاعراً معروفاً وأن يكرمه علَّه يكون سبباً في لفت أنظار الناس اليه فاستضاف الأعشى وأكرمه رغم فقره فلما علم الأعشى بُؤسه وسوء حاله ورأى مارأى من سخائه قال فيه في سوق عكاظ:

أرقتُ وماهذا السهاد المؤرِّق وما بي من سُقمٍ وما بي مَعْشقُ
ترى الجودَ يجري ظاهراً فوق وجهه كما زان متن الهندواني رونقُ

فأقبل الناسُ على هذا الأعرابي يسألون عنه ويتعرفون عليه ويباركون كرَمَهُ حتى صاروا يلتمسون وُدَّه ويتسابقون لخطبة بناته. وهكذا فقد كانت للشعر القدرةُ التي تجعل من النكرة معرفة ومن المغمور انساناً ذا شهرة واسعة. أما بعض الكتب السماوية فقد روت أن أخصام النبي محمد (صلعم)

عندما كان يعجزهم قوله وسحر بيانه لايجدون حُجة لهم تجاه هذا الاعجاز إلا أن يقولوا: إنه شاعر وهذه شهادة للشعر عظيمة كادت ترقى به الى أعلى الدرجات.

وأخيراً وليس آخراً فان دلَّ تأثير الشعر على شيء فانما يأتي ليؤكد أن الشعر الأصيل المميز ببلاغته ورقة لفظه وحسن سبكه واشتماله على الخصائص البديعة يؤثر في النفس ويثير العواطف ويمضي بالسامع الى حيث يقصد الشاعر

ففي الحماسة يدفع الشعر الى حُبِّ القتال.

وفي الغزل يستمتع السامع ويكاد يذوب رقة ووجدا.

وفي الفخر يمتطي مع الشاعر أجنحة الخيال الى النجوم والكواكب

وفي الرثاء يسيطر الحزن والأسى عليه

وفي المديح كم تجود أكفٌ لم تتعود العطاء

وفي الاستعطاف كم تتحرك الرحمة ويستيقظ الوجدان.

فالشاعر الصادق المؤمن بما يقول يمتلك من القدرة استطاعة تمكنه من توجيه المجتمع والتأثير عليه، وهو يعكس مافي أصغريه قلبه ولسانه وربما كان في هذا من التأثير ماهو أقوى وأمضى من كل سلاح.

❋ ❋ ❋

محمد عبد الحي.. السمندل.. العنصر الثالث

د.عبد العزيز سيد أحمد

كتب توماس مان في أول صفحات كتابه «يوسف واخوته» حيث يتناول المفهوم الأسطوري لتلك القصة- كتب يقول: «إن الماضي بئر عميقة، ربما بلا قعر، ذلك لأنه كلما اقتربنا منه تبين لنا قعر آخر أكثر بعداً وعمقاً، وتبين لنا أن اللبنات الأولى لتاريخ الانسان- ثقافة وتأصيلاً يمتد الى أغوار أبعد وأبعد....»

(*): عبد العزيز سيد أحمد: باحث من القطر السوداني، يهتم بالدراسات الأدبية والنقد الأدبي.

والانسان هو ملخص ذلك الماضي كله، صيغته (الشفرة)، الناتج النهائي للعملية التاريخية الأداة، والصانع والمصنوع، في نفس الوقت. ومحمد عبد الحي هو صيغة الانسان القصوى، الأكثر توهجاً ونضوجاً.

وكان آخر مرة رأيته فيها في دار أساتذة جامعة الخرطوم، حيث كنا نتناول الافطار سوياً من وقت لآخر كنت في انتظاره، فجاء يدفع داءه الوبيل، يجر ساقاً ويرتكز على أخرى، يومىء بيسراه محيياً المريدين والمحبين بينما يقبض يمناه المشلولة على بطنه الخميص، وبين كتفيه العريضتين ترتفع جمجمته الهائلة، مغطاة بشعره الكثيف الفيف الأسود ذي الخصلات المتنافرة المتخاصمة، وخطها الشيب، لاتفارقه ابتسامته الواسعة المشرقة، تحمل وراء مظهرها الطفولي البريء عطراً داهماً، مارداً يكاد يبطش بالبشر، وبريق عينيه الصافيتين- من وراء المنظار، تنذر بوشك انفجار بركان قديم، تتدلع حممه بين لحظة وأخرى، فلا تترك في انهمارها الناري أخضر ولا يابساً على الأرض ثم لم ألتقيه إلا بعد أن عاد سمندلاً، طائراً حديدياً بين يدي ربة اللهب، مدرعاً قميصه الناري يعرج بين الكهوف الأسطورية يفح مع الأفاعي ويلامس الأشنة والطحالب البدائية، ثم مايلبث أن يخرج الى الغابات البكر، يشارك العناكب والسحالي والسلاحف الخرافية والحشرات اللغة والغناء. ثم ينفض غائصاً في ينابيع الماء النائية وبحيرات المستحيل، يرتشف القطرات الأكثر نقاء وقدماً وصفاء، ليعود ضاحكاً بريئاً، مغتبطاً، طفلاً لاهياً رقيقاً كالفراشات، أو نسراً برونزياً ضارياً جارحاً محلقاً فوق قمم البراكين لايحترق بنارها، أو فوق رؤوس الجبال ومهاوي الأودية عند مراقد حيات النحاس وبيت الرّخ، يجالس الآلهة ويشرب الغسق خمراً ويغتسل بأمواه الربوبية الطازجة للصلاة والقداس. هكذا، سمندلاً يغني بين طرفي الكون المتوحد، في زمان يمتد بين عمورة وسدوم وبابل وآشور ونينوى وطيبة ومروى وتمبكتو وسنار وروما ولندن ونيويورك وبيروت والمكان القائم بين قرن الشمس وقيعان البحار وأطراف صحارى افريقيا وغاباتها البكر.

لم (يكتب) محمد عبد الحي الشعر (قصائد) منفصلة بل صار هو نفسه شعراً، تحول الى فعل شعري، قوة طاقة يتحول ويتشكل على أي نحو أراد، ولم يكن يحلم بل كان يخلق لنفسه عوالم خرافية يلجها متى مارغب، وهكذا صار، صانعاً للخرافة لامستهلكاً لها، يظل للواقع فيها حضور ذهني خالص ومستمر عند الملتقى لهذيان هذا الكاهن المختوم بأختام النبوءات، شاعراً، مخلوقاً مافوق انساني.

وبدايات محمد عبد الحي، كأمثاله من جيله، علي عبد القيوم وعبد الباسط سبدرات وكامل عبد الماجد، والنور عثمان، كانت بدايات عادية، من هذا الشعر (الحديث) الذي يدخل فيه كل شاب من هؤلاء، خيمة شاعر أكبر في العراق أو مصر أو الشام أو لبنان. كانت بدايات بسيطة في ديوانه الأول (أجراس القمر) (١٩٦٢)- ولكن، حتى في تلك البدايات كانت تطل هنا وهناك اشارات غريبة مبهمة، دلالات عن ميلاد غريب قريب لشاعر كبير. ولهذا فإننا، في هذه الدراسة السريعة، سوف نصحب الشاعر بعد ميلاده وبلوغه سن الرشد والنضوج، وتبدأ (بالعودة الى سنار) ١٩٧٣م أي بعد حوالي إحدى عشر سنة من تاريخ إصداره الأول، ثم (أقنعة القبيلة) ١٩٧٦م وهي ترجمة رائعة لقصائد لشعراء افريقيين كبار ثم (السمندل يغني) ١٩٧٧م... و(حديقة الورد الأخيرة) ١٩٨٤م متجاوزين بهذا عملين هما (رؤيا الملك) ١٩٧٣م و(معلقة الاشارات) ١٩٧٧م وهما عملان لايغير تجاوزهما جوهر الشاعر، وانتاجه كما سنبين ذلك.

(العودة الى سنار) ٧٣ هو مركز الثقل الحقيقي وانطلاقته الكبرى، حيث تحول خلال سنوات غير قليلة، بالتحصيل والقراءة والكسب الفكري في الفلسفة والتاريخ، وعلوم أخرى في الأسطورة والأديان وغيرها، تحول من دودة الى يرقة متشرنقة لعقد كامل ثم طائراً حديدياً هائلاً، اكتشف نفسه فتمدد بارتياح غارساً قدميه في تربة الوطن العربي الافريقي محتضناً لغة وقناع قبيلته، بعد أن كان (كما) جسداً غائباً، شمساً تهترىء في الغياب، ثم فجأة، كما يصور هو، تحل فيه معرفة إشراقية فيصرخ من هول المفاجأة:

أمس رأينا أول الهدايا
ضفائر الأشنة والليف على الأجاج
من بقايا الشجر الميت والحياة في ابتدائها الصامت
بين علق البحارة

وهكذا، يشرق فيه العلم فيقف وجهاً لوجه أمام البدايات الأولى للحياة (علق البحارة) مندهشاً لرائحة الأرض وعبيرها الخالص الحقيقي النقاء، فجأة يجد نفسه قد خرج من تلك الهاوية الخضراء، حيث تسترخي الأجساد الغائبة للشعراء العاجزين عن رؤية لون الأرض النقي وعن تنسم عبيرها الأصفى، عند لحظة ميلادها الأولى:

وحمل الهواء،
رائحة الأرض ولوناً غير لون هذه الهاوية الخضراء
وحشرجات اللغة المالحة الأصداء

والملوحة مرتبطة ببدايات الحياة حيث تم ميلادها في حمأة بين الملوحة والحموضة، في ثبج المياه الدافئة كما الأرحام. على أن الاقتراب من هذه البدايات والخروج من فجوة الصمت الى دائرة الكلام، كان يبدو ويختفي:

كانت مصابيح القرى
تطفو مرة، ومرة تغوص
بين حد الحلم الموحش، وابتداء الانتظار

ولم تطل فترة التردد فارتفعت عتمة الأرض وتلاشى الضباب وقامت مرايا نارية متوهجة أبادت الظلام ليشهد جذوع الشجر الحيّ ولحم الأرض والأزهار ويرتمي في حضن قبيلته حيث يستقبلونه بالخيول المحجلة

وترقص الأجراس
امرأة تفتح باب النهر، تدعو
حراس اللغة المملكة الزرقاء

واللغة هنا، هي مجمل الحضارة بكل موروثاتها من ثقافة مادية وروحية الى أرض وتاريخ بكل تفاصيل طقوسه وأسمائه.

أرواح جدودي تخرج من
فضة أحلام النهر ومن ليل الأسماء
وتضرب بالساعد عبر ذراع الطبال
الليلة يستقبلني أهلي
اهدوني مسبحة من أسنان الموتى
ابريقاً جمجمة
مصلاة من جلد الجاموس
رمزاً يلمع بين النخلة والابنوس.

ولاحجة الى تبيان الرموز والاشارات الواردة في هذه الكلمات البسيطة البالغة الثراء والدلالات.

وكانت الغابة والصحراء
امرأة عارية تنام
على سرير البرق في انتظار
ثورها الالهي الذي يزور في الظلام

و(الثور الالهي)هو الشاعر نفسه، وليس كما وضح الشاعر في الهوامش أنه (الثور المقدس) عند قبيلة الدينكا السودانية، وبالرغم من أن محمد عبدالحي ليس هو أول من اكتشف ان السلطنة الزرقاء تمثل الهوية والأصالة السودانية في توحد العنصرين العربي والزنجي، إلا أنه بلا شك هو أول شاعر تتقمصه الروح الثالثة، الناتجة من هذا التوحد وتلونه بلونها من الداخل، وتصير جوهراً وأصلاً في مكوناته.

لقد أطلنا الوقوف عند هذا النشيد الأول، من أصل خمسة أناشيد هي كل مايشتمل عليه ديوان (العودة الى سنار) لأنه يوضح المدخل الأساسي الى عالم محمد عبدالحي والاشراقة الأولى المنبثقة فيه لغة القبيلة، وهو، أي النشيد، رحم مولده من داخل رمزي الغابة والصحراء:

من بريق أسود بين الذرى والسفح
والغابة والصحراء والثمر الناضج والجذر القديم
لغتي أنت
وعرق الذهب المبرق في صخرتي الصماء
والنار التي فيها، تجاسرت على الحب العظيم

ثم يقول:

أنا منكم تائه جاء يغني بلسان
ويصلي بلسان
من بحار نائيات
لم تنر في صمتها الأخضر أحلام المواني
كافراً تهت سنيناً
مستعيراً لي لساناً وعيوناً
باحثاً بين قصور الماء عن ساحرة الماء الغريبة
مذعناً للريح في تجويف جمجمة البحر الرهيبة

والغربة هنا، هي غربة الشاعر عن أرضه ووطنه ولغة قبيلته فيستعير لساناً وعيوناً ويحلم بأرض ليست له إنما للغرباء ويتغنى بأشياء ليست له:

بينات البحر، ضاجعن إله البحر، في الرغو
(الى آخره مما يغني الشعراء)

هكذا، بهذه السخرية المريرة يرفض شاعرنا البقاء غريباً متدثراً بعباءة غير عباءته، أو متخفياً وراء قناع مزيف غير أصيل. ثم لما أضاء كوكب الرعب سقط الشاعر في غيبوبة الكهانة، ودخل عالماً جديداً سحرياً، ليس له فيه يد، عالم هو فيه مخلوق مصنوع، وُجِدَ هنالك ولكنه رآه، شاهده ومازاغ البصر، ولهذا يهذي، يحاول ملاحقةَ مشاهده بالوصف دون أن يترك صورة أو لوناً أو صوتاً، يلاحقها بالكلمات المتدفقة بسرعة هائلة، ليحيط بكل شيء وينقل كل شيء، بصدق وأمانة وهكذا يتدفق الهذيان، كما يهذي الكهنة عندما يؤدون

الطقوس فيشاهد الشاعر من المخلوقات والأشياء والعوالم مالايشاهدُ الآخرون من هياكل عظمية تضحك ولحماً ذائباً لما يتشكل بعد، فوق عباب فسفوري متوهج، يتلوّى يرتعش بنبضات نطق بالحياة وشيك بداية الخلق، تفح الأفاعي المرعدة قاذفة أمواجاً من الدخان المزبد سرعان مايتحول الى جثة تتلظى فوق رمل بدائي لشدة ما في الجثة من حرارة، ويلف كل هذا ظلام دامس، كما هو الحال عند بدء الخليقة في نظرية الخلق في الميثولوجيا الاغريقية القديمة، ثم يستعيد الشاعر بعض الصحو والقدرة على الفعل، بعد أن كان مخلوقاً سلبياً، جزءاً من مادة بدء الخليقة يستعيد قدرته على التدخل بالتشكيل وإعادة التشكيل.

أرض (ديك الجن) أم قيس القتيل
أرض (أوديب) و(لير) أم متاهات (عطيل)
أرض (سنغور) عليها من نحاس البحر صهد لايسيل

-الصهد هنا، مجازاً شدة الحرارة التي تحيل الأرض والبحر نحاساً- ذائباً، ولكنه رغم الوهج الشديد ثابت لايسيل فيمضي، صورة خيالية للبدايات الأولى للحياة، أو لحظات الخلق، التكوين، تزداد الصورة الشعرية هنا جمالاً أخاذاً، عندما يتدخل الخيال الموحي لتصوير الحرارة الهائلة المنبعثة إشعاعاً من نحاس البحر المتوهج مثل صهد الشمس الحارق القاتل لحظة خلق الكون. يصحو الشاعر من الغيبوبة والهذيان ويحلم بالعودة الى وطنه سنار، ليس سنار المملكة التاريخية، ولكن سنار الأصالة، البداءة المتمازجة باللغة القديمة والبدايات الأولى للأشنة والطحالب، وهذا هو المشهد المتكرر دائماً عند محمد عبدالحي بدء الخليقة، حيث يختلط الشاعر بجوهر الأشياء وطينتها الأولى لحظة إبداعها، خالقاً أو مشاركاً في الخلق أو مخلوقاً، وعندما اكتمل صحوه في إشراقة الصفاء والنقاء سأل نفسه:

هل ترى أرجع يوماً
لابساً صحوي حلماً

وإذا كنت غريباً بيننا،
إننا نسعد بالضيف نفديه
بأرواح وأبناء ومال
فتعال...

فالنشيد الثاني، في جوهره يكشف الخطوات الأولى لمحمد عبدالحي يدخل بها الى عالمه، الذي يخلقه، أو يخلق فيه، أو يصير هو نفسه عالماً تتجول في أرجائه مخلوقات أخرى، إذن فشاعرنا لايتناول الأساطير يتوكأ عليها في شعره، يستعين بها لتبيان صُوَره أو رؤاه، بل هو صانع للأساطير، لامستهلك لها، يخلق عالمه ليعيش فيه مع من خلق. بهذا يصير الشاعر إلهاً يخلق عالماً، بما فيه من آلهة لايلبث ان يعود إليها متزلفاً متقرباً بالطقوس التي يبتدعها ويرتبها وينظمها هو أيضاً. والواقع أن الشاعر، في النهاية، لايترك شيئاً، يهرب من بين يديه غير خاضع لإرادته الخلاقة، حيث يعيش في غبطة دائمة. ولعل هذا هو سبب ابتسامته الدائمة التي تحمل إشراقتها شيئين متناقضين، الغبطة بما هو فيه من سعادة، والسخرية على مانحن فيه من شقاء دون أن نعلم، عالمان بينهما برزخ لايلتقيان، عالم أسطوري، ابتدعه الشاعر على الصورة والهيئة التي أراد وعالم آخر غريب عنه، ليس له فيه يد، ابتدعه إله آخر، عالمه هو:

خرافة تعودُ... وهَلّه وَهَلّه
الى نطفتها الأشياء
فيها، وينضج اللهيب
في عظام شمسها الغائرة الزرقاء
ويعبر السمندل الأحلام
في قميصه المصنوع من شرار
في الليل حيث تنضج الخمرة
قبل أن تموج في الكروم
قبل أن تختم في آنية الفخار

العالم القديم الأول، قبل أن يصير عالماً أجوف ذا شكل محدد، عالم بالقوة، هيولى الأشياء، مجرد، فكر بحت، جنة بلا زمان أو مكان.

وفي النشيد الرابع، يوحي الشاعر، بانتشار قشعريرة الفرحة بصوت البشرى عندما يزحف العنكب الصغير فوق خشبات الباب، ويعوي آخر الذئاب الآخذة بالاندثار من كيانه الذي كان خواء صحراوياً تسكنه الذئاب، عواء حاداً كرنين المعدن في الصمت أو خشخشة الشوك عندما يجر على جسد القمر الجالم الناعم الجميل، فيدميه، ومرة ينبعث صوت البشرى مثل صلصلة الأجراس حين ترقص الأسماك في ماء النهر الصافي. وحب الأنهار والاحتفال والاحتفاء بها قديم في الشعر العربي الحديث، الشكر والثناء فيه عائدان لنهير لعريب في قرية جيكور في البصرة وسلطان المغنين بدر شاكر السياب، والبشرى صوت وصوت:

أم صوت باب حلم يفتحه
في آخر الليل وقبل الصبح
الملك الساهر في مملكة البراءة
وحماة البداءة

غير أنه، ماأن يبدأ الحلم، حتى ينتبه الساحر والكاهن الساكنان في الشاعر فجأة، فيمسك بعنق الحلم، لايتركه يذهب مذهبه «يمضي كما الأحلام في عفوية، بل يتدخل، ليعيد ترتيب الحلم نفسه فيحلم بما شاء أن يحلم به:

فاحتمى كالنطفة الأولى
بالصور الأولى التي تضيء
في الذاكرة الأولى
تمثالاً من العاج وزهرة
وثعباناً مقدساً وأبراجاً وأشكالاً من الرخام والبلور والفخار

يلوي عنق الحلم، ليعود الى عالمه البدائي الأول، مختفياً، هذه المرة، في تمثال العاج والزهرة والأبراج وتشكيلات من الرخام والفخار لاشكل لها... ورغم

محاولة الشاعر إخفاء عالمه ونفسه وراء الرموز إلا أنه يختفي ويظهر عندما يكشف عن صيغته الانسانية وحبه لنقش أسود لملك:

في هاجرة الصحراء أزيح الرمل

عن نقش أسود عن ملك

يلتف بأسماء الشفرة... والشمس

والشاعر هو المختفي والملتف بأسماء الشفرة، يتقمص صورة النقش الأسود عن الملك المروي، ولكنه في كل أحواله وتقمصاته يمضي في بناء عالمه الذي يريد، ويلجه بكل مافيه من أسطورية وغيبية تتأرجح بين قناديل العاج والهيكل والمذابح والقيثار على أنه هو الشيخ العارف خمر الله وخمر الناس، ويتجول فيه في هدوء وسكينة وغبطة وحيوية، أو يصير هو نفسه، عالماً من الأحراش والسهوب والغابات، تجوب فيه، الفيلة ويعسل النحل في تجاويف الصخور وتسترخي في أنهاره التماسيح وتحلق الطيور كغمامة وتتمدد فيه مدينة (زرقاء) هي مدينة اللغة والقبيلة.

إذن فالتداخل هنا، بين الشاعر وخلقه، بين عالم يخلقه ليلجه، وعالم يصيره لتلجه مخلوقات أخرى، هو حالة من الحلول والتناسخ لشيء واحد تختفي فيه الحدود بين الشاعر والأشياء الأخرى، فيكون هو كوناً، طبيعة، أو وجوداً متوحداً، في صفاء صوفي، الخالق والمخلوق فيه واحد، وأخيراً يتلاشى كل شيء فلا يبقى إلا (واحد) وهذا هو التفسير لتعلق محمد عبدالحي وحبه العميق للشيخ محي الدين بن عربي، انه إيمان عميق بوحدة الوجود، الرؤيا الجوهرية عند كل الصوفية ابن الفارض، والحلاج والبسطامي، والسهروردي المقتول وهي رؤيا فلسفية متقدمة ذات محتوى يقيني روحي هائل، لاأعرف كيف تجاوز صلاح عبدالصبور كل هذا الجوهري، الى ماهو سطحي، في حلاجه عندما لم يلتفت إلا الى موقف الشيخ من السلطان الجائر، تاركاً ماهو أعمق وهي فكرة وحدة الوجود التي منحت الحلاج القوة والإرادة، والشجاعة لمواجهة السلطان الجائر. وهو نفس مافعله محمد المهدي المجذوب في قصيدة (المولد) وقصائد أخرى ركب

فيها مركب الصوفي، بينما اشتغل، قبلهما بسنوات، التيجاني يوسف بشير بجوهر وحدة الوجود في شعره. فالوجود عند شاعرّنا عبدالحي، كون هو فيه:

حلم، رؤى وهمية، حق
أنا ماذا أكون بغير هذا الصوت هذا الرمز
يخلقني وأخلقه على وجه المدينة
تحت شمس الليل والحب العميق
حيث في النهاية:
وحينما يجنح آخر النجوم للأفول
ويرجع الموتى الى المخابىء القديمة
كيما ينامون وراء حائط النهار
أنام في انتظار
آلهة الشمس وقد أترع قلبي الحب والقبول.

(والقبول) كلمة ذات مدلول صوفي معين عند ابن عربي يعني الانسجام الكامل بين كل مفردات الطبيعة والكون الشاهد والغائب، في إيقاع موسيقي واحد مستمر حيث يصبح الشاعر جزلان مرحاً:

تطل الشمس هذا الصبح من أفق القبول
لغة على جسد المياه

وصورة الشاعر طافياً على جسد المياه، تؤكد الانسجام والاسترخاء لأن (الماء) هو الحضن الأول، حضن الأم، أكثر الأماكن رقة ونعومة وحنواً، واحتواء مقرباً للانسان، فالشمس، الشاعر، هو اللغة...

وأقول ياشمس القبول توهجي في القلب
وصفّي من غبار داكن
لغتي، غنائي.

ويبقى الانسجام والهارموني حالتان في كل أجزاء الكون فلا نشاز، كل شيء مقطع أو إشارة تمتد من وتر الى وتر الى قيثارة الأرض العظيمة، سنار:

سنار تسفر في نقاء الصحو جرحاً أزرقاً
جبلاً، إلهاً، طائراً فهداً
حصاناً أبيضاً رمحاً، كتاب.

توقفنا في (العودة الى سنار) بأناشيدها الخمسة لأنها، في جوهرها، الخط الفاصل بين محمد عبدالحي الشاعر الذي اكتشف لسانه ولغته وعرف قبيلته فامتزج بها وبدأ يتخاطب معها من الداخل في هدوء واسترخاء مثل شمس طافية بكل توهجها وحرارتها على سطح مياه القبيلة لاليتغنى بها أو لها، بل كجزء متوحد معها لغة وكياناً.

وفي (السمندل يغني) ديوانه الصادر عام ١٩٧٧، لم يتغير الشاعر تغيراً جوهرياً، ولكنه انتقل كمياً الى تفاصيل أكثر وخروج من عالم الأصول والجذور الى عالم أرحب وأوسع مع الاحتفاظ بلغته السارية وهي في جوهرها أيضاً، التمازج والتوحد بين النخلة والابنوس، الغابة والصحراء، العربي والزنجي، ولكنها في صفائها ونقائها البدائي تتسع لتشمل الانسانية كلها في وحدتها وبداعتها، الشاعر هنا يكتسب الثقة والقوة ومن خلالهما المناعة والقدرة على قهر الموت بحيث صار سمندلاً، حياً لايموت، وهكذا يتجاوز الشاعر أسوار سنار الى ساحات أكثر رحابة من خلال اللغة نفسها، وهذه سمة الآداب والفنون التي تتجاوز حدود محليتها الى آفاق عالمية، والعالمية ليست غاية، وإنما هي قدرة عند مبدع أو آخر، للوصول بلغة قبيلته الى جوهر أصلي نقي إنساني شامل مفهوم لدى (الانسان) الكوني لغة يتخاطب بها الكاتب المبدع مع كل انسان، متوحداً مع الآخرين، الناس والطبيعة، وهذا مافعل الطيب صالح ومحمد عبدالحي، عندما صار الاثنان سمندلاً يغني بلا قيد، وبلا حدود. ولهذا تساءل الشاعر في أول الديوان عن بقائه في بطن الحوت بينما أمامه كون أرحب:

ولماذا أنت في قاع السفينة
لهب أزرق في البحر وشمس في سماوات المدينة
من صحارى الماء عبر العتمة

أصلع الرأس وعريان ضعيفاً
هزة، وهجا، عنيفاً
في الرؤى المصطدمه

فلا يلبث أن يخرج خارماً من الصحراء الى مابين الحضارات والثقافات المتصارعة ليفجرها من الداخل، كما يخرج زلزال متوهج من باطن الأرض، عريان أصلع وعنيفاً في آن، ليصير جزءاً وأداة من أدوات هذا الصراع في ساحة أوسع وأرفع، فإنه لامناص له من هذا النشور الجديد:

لاتخف، عبثاً تهرب من هذا النشور
وجهك المحروق في الرعب القديم
يتلوى ويغيب
عبر أمواج السديم
ثم من بين اللهيب
سترى،
وجهك الجوهر يصفو، ثم يصفو
حاملاً في صحوه وجه المدينة

وهذا هو الملخص الشعري، بلغة محمد عبد الحي، لما أوجزنا شرحه فيما سبق عن (المحلية) و(العالمية)، و(الرعب القديم) هو عقدة الشعور بالنقص عند السناريين، السودانيين، الاثيوبيين، ذوي الوجوه السوداء هذا الوجه سوف يغيب في أمواج السديم ولهبه، حيث في النهاية يصفو ويبرز جوهره، مثلما يصفو الذهب ويزداد لمعانه بالتجمير، التنويب، في النار، وهو، الوجه، في صفوه ونقائه سوف يكون حاملاً وجه المدينة، سنار، مازال.

وبالرغم من أن ديوان (السمندل يغني) يشتمل على ثماني (قصائد) مختلفة في ظاهرها إلا أنها تشكل في جوهرها صورة السمندل الذي لايموت، الشاعر المافوق إنساني (ultra human) الكائن المطلق الطاقات والقدرة على الخلق والاختلاق والكون، المتوحد مع الوجود لايؤمن بكونين خالق ومخلوق،

يتنقل بين تلك العوالم التي يبدعها ويتجول داخلها ويشهد بداياتها الأولى ملتصقاً بجوهر وهيولى الأشياء ساعة خلقها، أو قبيل تشكيلها، مع إحساسه في باطن وعيه بأن مايعيش فيه إنما هو كون أسطوري خرافي ولكنه مقهور للبقاء فيه:

الحجر الأزرق يطفو فوق مياه الشمس الأولى
حيث تعود طيور البحر
بعد الموت، ملحاً مصهوراً
أسماكاً من ذهب بين شعاب المرجان
ويعيش الانسان، منتصراً
مقهوراً

منتصراً بقدرته على ابتداع عالمه الخرافي الجميل الذي يسكن فيه بعيداً عن قبح العالم الشاهد، مقهوراً أمام إحساسه بأنها خرافة لاأكثر، منتصراً في عالمه المخلوق من طينة رغباته (المكبوتة) الكبت المتمثل في قدراته المافوق إنسانية، ومقهوراً أمام العالم الذي يتمثل في الكبت نفسه، ولكنه، على أي حال لاينمى، كاليرقة يصنع بيته الأسطوري المغلق بكل تفاصيله ودقائقه الزخرفية والتجميلية من ألوان وأشكال وأصوات، يحيطه بلمسات تحيله أكثر بريقاً، مشتعلاً مورقاً مونقاً حيث يرتع السمندل مزهواً، في (قصيدة جانشاه) يقول:

تحت مياه البحر، حيث لاتعي الذاكرة الشمس أقامت عرشها
و... منحوتاً من الرخام
مطعماً بالصدف الأخضر، واللؤلؤ، والمعادن القديمة
مزيناً بصور الطير الغريب، والتنانين التي تناكحت وأفرخت
في الحمأ الساخن قبل ان يفور البحر ثم ينجلي
وحولها كانت خيول البحر تصهل
والحيتان تمخر لحم البحر
وحشرات البحر تنقش بالمخالب الرخوة، فوق طحلب يلمع كالهلام

حوارها الفريد
ثعابين الماء، والكوابح والدلافين والحيتان
والسرطانات والكرازنك وذوات الأصداف...

هذا هو العالم الأسطوري، الخرافي الذي يقيمه الشاعر للملكة جانشاه، ملكة الجان ثم:

الملك السمندل في قميصه الناري يشع بنقاء ذاته
والنورس الملاك، وعائلة الأسماك
وجمهور الزواحف الرخوة والحشرات
في عقيقها وزمردها، وسلاحف في تروسها
آه ياجانشاه، فبعض المخاطر على جسدك نجاة
ولكن من هلك على نيران الموج الهائلة بين فخذيك
المبتلتين بظلال الشهوة الكثيفة،
صار لما هلك فيه،

وهكذا يقيم الشاعر ملهى جميلاً رائعاً بدائياً لنفسه السمندل، الثور الالهي، ثور الدينكا المقدس، ولعشيقته ملكة الجان ذات الفخذين المبتلتين بظلال الشهوة الكثيفة حيث يجد على جسدها النجاة، يهلك ويصير لما هلك فيه، إشارة الى ابن عربي في موقف البحر، حيث يخاطبه الموج:

اذا هلكت في غيري،
صرت لما هلكت فيه

ولكن الشاعر، يخاف، يتردد في أن يهلك، ليصير الى ماهلك فيه من خرافة وأساطير، فيتحاور بين ذاته الخرافية وذاته الحقيقية ينتصر لهذه مرة ولتلك أخرى، متجاذباً بين القطبين القويين بعنف قائل:

الشاعر لايهب نفسه للبحر، فيغرق فيه فيكون في فردوس البحر
زاحفة من زواحفه
البحر ليس وطننا،

نحن وطن البحر
يرشح في ظهيرة الشمس البدائية،
فينا كلام البحر،
رب عنيف في قميص اللغة النقية.
يجسر ان تطلع في أعضائه مملكة البحر
تفيق، تستشري، تضيء
في خلايا يأسه الثمين
بنورها الأخضر في عصارة الدماء
أو في عرق الجبين،

ويكسب اليأس قيمته الثمينة من كونه ضرورة للخلق، اليأس الواعي، باعتباره فعلاً وجودياً لاغنى عنه لكل مبدع أو خلاق، يمتلك مثل هذا الإحساس الهائل بالأرض والانسان الذي مازال يعيش في مملكة الخراب، الإحساس، الواعي المتواري كالهمس في شكل الحنين للوطن، الأم، الأرض، وواضح هنا تأثيرات ت.س. اليوت على الشاعر محمد عبدالحي، رغم اختفائها وراء أشكال وأسماء وألوان كثيرة. والحنين في (قصيدة مروى ١٩٦٢) هو في عودته الى (التقليدية) في الشعر الحديث وفي الاكتفاء بالملامسة السطحية البسيطة للأشياء وإعجابه (المكشوف):

ألمس بالكف جبين صاحبي الملك
أمرر الإصبع فوق ثنية الحاجب والعيون والشفاه
أية أشكال وراء النظر الصخري
ياملكي، أية أحكام على الشفاه

وفيه جزء من التأرجح بين الذاتين، اللتين سبق ذكرهما:

وحين أبحرت على المياه، شمسك
بين سعف النخيل،
كنت مغنيك، مغني الأرض والاله،

وإذا كان في الشعر الحديث أبيات أجمل وأنقى وأبعد مدىً وتشكيلاً من هذه الأبيات الثلاثة، في الأداء الشعري وصفاء الألوان والإيحاء وروعة الغنائية، اذا كان ثمة أجمل فليشر إليها من أراد، ومن (القصيدة) نفسها إشارات غامضة حول خيول قادمة، يتعجل الرقصة قبل وصولها:

ولتبدأ الرقصة عاجلاً فصوت الريح عبر الرمل والحقول
يثقله صهيل آلاف الخيول.

وهو يعود لنفس الإشارة في (قصيدة سنار ١٩٦٥م):

ماهي البوابة الأولى، بساتين من النخل وخيل في المراعي
ماهي البوابة الأولى... أعدنا
كيف لا..؟.. وجه برونزي، كتاب
ونقوش ذهبيات ودرع
ورماح أبنوس

ولكن السمندل، هو السمندل، لايستطيع البقاء طويلاً في الأرض الخراب، فيعود مسرعاً الى لعبته في الخلق والاختلاق، ولعبة الطقوس حيث تتأرجح المبخرة في يد الكاهن بين الفخذين والجمجمة مكان العقل. في (قصيدة الفصول الأربعة):

وفجأة ينكسر الثلج وتلتم شظايا لحمه الجديد
وتضحك الربات في مجزرة الشهوة حين ترقص الأقمار والشموس
في الجسر بين الذهن والفخذين، حيث تبدأ الطقوس
ومن مرايا الجسر الأخضر يمتد
تجلى ذاته الفريد.

وربما أمكن الادعاء بأن في القصيدة انفتاحاً على عالم لنرى حيث ذكرنا في أول الحديث أن الشاعر يتغنى في زمان يمتد بين عمورة وسدوم وبابل ونينوى ومروى وروما ولندن.

وفي (حديقة الورد الأخيرة) ١٩٨٤م يصل محمد عبدالحي الى صيغته

المكتملة فيرتب بيته على تلك الصيغة النهائية والتي تتمثل في اكتمال صورة الشاعر عنده بامتلاكه امتلاكاً شاملاً ومنتهياً لغة سنار الكونية:

سهرت تبني نصف تمثال من الرخام
تطهر الأنام
من درن الفوضى تصفى لغة الكلام
من طرق الغابة والصحراء
من طرق نائية وطرق قريبة
وطرق مجهولة الأسماء
يجعلها في ظلمة الشعر لهيب القلب والأحلام
لعلها في لحظة فريدة
تلتم تحيا هيكلاً جديداً
ينمو عليه جسد القصيدة

وهي، بالطبع مرحلة جديدة، تتسم بالقدرة والامتلاك والسيطرة الكاملة على الأداة بحيث لاتصبح شكلاً خارجاً تحت مظلة التجديد، داء العصر، وعاهرته السكرى الغائبة فيه:

سمعت صوتك يالله يهتف بي — في الليل والبدر تم غير محدود
أدرك قصيدك من فوضى تلاحقه — فالعصر عاهرة سكرى بتجديد
لن تدرك البرق إلا أن تراوغه — في النار ما بين تطريق وتجويد

فالقصد هنا الترتيب والتجويد، بحيث لايسقط الشاعر في سكرة التجديد وخدره، وهو داء العصر، ولكن بإدراك واعٍ وفهم متصل بالانسان وارتباط به، عبر لغة أنقى وأشمل:

الأرض وطننا
فيها كل شيء
وانه، لايمكن أن تفصل

عبق العبير، عن عفن الوباء
في هذه الدمن المخضرة
المُلك حذاء نلبسه
لنمشي به في الزمان

ولكن الروح الطاغية الغالبة والبركان المتفجر داخل الشاعر يأبى الرجوع الى (ترتيب) يدخل فيه عنصر التراجع، ويعود بسرعة الى عالمه يتوحد فيه مع الوجود كله، الفراشة الهشة العارية للهلاك دائماً بالسمندل ذي القميص الناري الذي لايحترق:

النار وطن العشاق
ينفتح في قلب الظلمة
في شجيرة الليل
حيث الفراشة والسمندل شيء واحد
زهرة نارية في الليل الأبدي

بل أن الشاعر (أدمن) الغياب لطول بقائه في عالمه الأسطوري حتى صار صحواً مزهراً:

في أول الصبح، كان الطائر الأخضر
يدور محتفلاً في صحوه المزهر
يعلو ويرتفع في اللازورد
وفي إشراقة الذهب

يلج عالمه الذي افتنَّ في إبداعه وترتيبه وتلوينه ونقشه على أجمل مايكون، وهو، الشاعر، يكون جزءاً منه، فمرة هو طائر أخضر، أو فأر أسود أو خلية بدائية تسقط مرتعشة في حرج من النور محبوك من جدائل بللورية ومرة جرذ صغير يندس في كسر آنية صينية قديمة حيث تصير رحماً للأبدية، أو تنين أخضر الجلد وهاج الشعل ينير أعماق النهر فيحيل الأصداف الى مرايا والحصى في قاع النهر الى أزهار غريبة ومرة يكون الشاعر هدايا من مغارات

فردوسية رهيبة ثم بعد هذا كله يسكر منتشياً ويسمي نفسه الأسماء في غبطة وسعادة:

ياطائر الشمس
ياطائر الله،
ياطائراً أخضر... والآن
منتصراً في صحوي

هذا هو شاعرنا، تنين أخضر الجلد، يرقد متوهجاً في ليل المدينة حتى رآه الشرطي واللص، صبية السوق الذين ينامون في كومة القمامة ورجل القصر الفسيح، عاهرة وسكران، أو هو جزء مندس في كسر آنية صينية قديمة، ومع هذا لم يكن أحد ممن رآه متيقناً أوَهْمٌ ماراه أم حقيقة. وهكذا يسخر منا محمد عبدالحي هذا الجرذ الخارق المختفي في كسر آنية صينية قديمة، يحملق فينا يسخر من فشلنا وجهلنا، بتناقضنا بين القصر وكومة القمامة والعاهرة والطفل الشحّاذ، بينما تدور الشمس حول عباد الشمس ويلف الصمت الرهيب أرجاء الكون. هذا هو الشاعر محمد عبدالحي المتوحد مع الكون الصوفي المنسجم معه.

ولهذا نراه طبيعياً عندما يجد في التيجاني يوسف بشير نموذجاً أصلياً له وما هو إلا لحن وإيقاع واحد كان التيجاني قد بدأه:

هل أنت غير إشارة لمعت على طريق الصحارى
ملك يزور مع الظلام
لكي يفاجيء في الدجى أحلى العذارى
كالطفل في الفردوس يمرح
صوت تجوهر في حواشي الغيب
صمت عامر كالشمس
مصباح توهج في دم اللغة القديمة
مبهماً كالحلم.

هنا يلتقي الشاعر بأخيه الشاعر، طفل الطبيعة في حرارة الدم المشترك بينهما في اللغة القديمة رغم تفوقها، في الظاهر، على جسدين، وهكذا يكون مفهوماً واضحاً وصورة مؤطرة للشاعر، عند محمد عبدالحي، فلا يوجد شاعر قديم أو شاعر حديث كان ذلك في الماضي أو الحاضر وفي أي مكان، فهو دائماً ذلك المخلوق الخالق ذو القدرات الخارقة المطلقة المتنقل في الزمان والمكان بلا محدودية يتدخل في الخلق أو موضوعاته، خالقاً أو مخلوقاً ولكنه يظل يدافع عن الانسان ضد نفسه وضد أعدائه، يبقيه دائماً في حالة من التوازن والانسجام مع نفسه ومع الطبيعة والكون بكل مفرداته وطقوس وجوده، ليظل الانسان محتفلاً محتفياً بها ومرتبطاً برحمها وحبلها السري، متصلاً بذلك بمحور المشيمة الحقيقية للوجود. إنه، أي الشاعر، النبي اليومي، ينقل لغة الله ورسالته الى الناس يتردد بينه وبينهم بكلامه، بالمودة والحب والرشاد، دون أن يكون واعظاً (مسيطراً)، إنه الكاهن الدائم في معبد الرب يطلق البخور الإلهي على الغائبين، فيعيدهم الى الوعي بالوجود وبالمسؤولية تجاه أنفسهم وتجاه الكون.

إذن فالفوضى المقصودة، في (قصيدة) لاتتعلق بالصورة الخارجية للأداة الشعرية، اللغة، الصرف، النحو أو البحور ولكنها تتعلق بجوهر الشعر نفسه ووجوب التجويد فيه، مثلما يجود الراهب صلاته وقربانه- إذ اللغة الأداة، كثيراً ماتتحول الى مهرب سهل لمن لايجيدون جوهر الشعر. ولهذا يجد الشاعر في اسماعيل صاحب الربابة، شاعر سنار القديم، كما وجد من قبله في التيجاني يوسف بشير، صورة للشاعر السوداني يجد فيه على حد قوله (النموذج الأسطوري الأول... النموذج المتجدد عبر العصور، تاريخه ومستقبله في ذاته، أرضه وسماؤه أسماؤه وأفعاله، تتحد طفولته بطفولة الكون، ميلاد الحضارة التي يشهد حيويتها وشيخوختها وتجددها، ويعيش نظامها الكوني الهائل في وجدانه الشاعر المتحد بصورته وثقافته بداءة. ذلك المركز الذي يجمع دائرة التاريخ الزماني والروحي للانسان). ولهذا فالشاعر بوصفه هذا، يصير ضمير (قبيلته) ويتحمل مسؤوليته تجاهها (لغة) وأرضاً:

ويرى الملك أن كل شيء في مكانه
حسب ماتحدده النجوم
وماتقتضيه سياسة العدل والانصاف
فلا يسمح للشاعر أن يصبح تاجراً أو وزيراً
ولا للتاجر أن يطفف الميزان
ولا للأجانب أن يمتلكوا الأرض
(إلا إذا كانوا علماء مهاجرين)
ولا للجندي أن يحمل سلاحه الى الخمارة أو السوق
ويرى الوالدات يرضعن أولادهن حولين كاملين
وأن الأولاد يتعلمون النظام
ثم يتعلمون كيف ينتفون لحيته
ويرى أن الكتب مخطوطة بحرف صحيح وجميل
وان الوطن مثل برج النجوم في وحدته
وفي استقلال كل نجم فيه بنوره

وهكذا يتوحد السمندل طائر الحديد الوثني، ملك النهار الذي لايموت، بالفراشة الهشة الرقيقة الحالة فيها عارضة الهلاك كل وقت ولحظة، الصوفية، يتوحد ناموس الكون ويتلألأ منسجماً رائعاً في نقاء ذاته. واذا كان عبدالرحمن شكري ولويس عوض وجماعة أبولو هم يرقات الشعر الحديث وبدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبدالوهاب البياتي هم فراشاته المكتملة فإن محمد عبدالحي وأدونيس وخليل حاوي وأمل دنقل وعبدالعزيز المقالح وأنسي الحاج وسعدي يوسف وعبدالمعطي حجازي هم نسوره البرونزية المتحفزة على قمة بركانه الى أن ينفجر أو يهمد.

❊ ❊ ❊

آفـــاق المعـــرفـــة

نافذة على العالم

ترجمة واعداد
كمال فوزي الشرابي

*** (سيرة ذاتية) للشاعر الانكليزي ستيفن سپندر STEPHEN SPENDER، ترجمها عن الانكليزية غيوم ڤيلنوڤ، منشورات بورغوا.*

تثير الكتب الذاتية أو كتب المذكرات لدى القارئ ردة فعل متناقضة: فهي إما أن تسحر وإما أن تزعج.

* كمال فوزي الشرابي: أديب وشاعر من سورية، يعمل في مجال الترجمة. من مؤسسي مجلة «القيثارة» من أعماله: «قبل لا تنتهي»، «الحرية والبنادق».

إنها تسحر إذا عرف مؤلفوها كيف يجمّلون بالفكاهة أو بالشعر اعترافاتهم، وكيف يرسمون اللوحة المعروفة أو المجهولة، ويزرعون هنا وهناك «الجملة الصغيرة» التي توحي بها التجربة، وهي تزعج إذا اتخذت لهجة التسويغ المسبق أو تصفية الحسابات. و(السيرة الذاتية) الضخمة التي كتبها ستيفن سپندر تثير في نفوسنا هذه المشاعر المتناقضة.

ونكاد نجزم أن هذه السيرة الذاتية هي ككتبه كلها، وذلك لأن هذه السيرة – كما يعترف هو نفسه – تشكل محرك ابداعه. ويؤكد: «إنني أملك ماقلّ من أحداث سيرتي الذاتية، والمقصود أحياناً قصائد وأحياناً حكايات، وأكثر المقاطع طولاً تأخذ في بعض الفترات شكل روايات».

ولد ستيفن سپندر عام ١٩٠٩ بلندن في أسرة بورجوازية وعرف فيها منذ الطفولة مجتمع «الانحدار البيوريتاني» وبعبارة أخرى مجتمعاً مصنوعاً من مبادئ تفرض الانضباط والنقاء والواجب و «الحذر من كل انحراف أو اعوجاج يثير الخجل» وذلك فيما يتعلق بكائن تتجاذبه مثالية تذهب حتى «تصعيد الرغبة المادية» والواقع الاغوائي للجسد. «وبالنسبة إلى ابن بيوريتاني منحدر، فإن جسده يشكل مايعجز اللسان عن وصفه من هول كما يعجز عن وصف الرغبات التي تحبسه في عالمه الخاص». ويبدو أن هذا النزاع الذي لم يحلَّ قط هو ينبوع انطلاقات ووقائع، والتزامات ورفض، وقد سيطر على حياة سپندر باكملها فرواها لنا على الطريقة الانكليزية أي ممزوجة بالفكاهة التي تتقن عن علم مَزج الخفة بالثقل.

وحين كان سپندر طالباً في جامعة أوكسفورد اكتشف فيها البدع وحب الظهور المتجمد لأصحاب الامتيازات في المدارس العمومية فالتجأ إلى الشعر. وارتبط بصداقة تثير الشك مع أحد قرنائه – ويسميه مارستون في قصائده – ولكنه ارتبط خصوصاً بصداقة مع الشاعر و. هـ. اودن AUDEN الذي شرح له أن «موضوع القصيدة ليس سوى معلاق يعلق عليه الشعر» و«أن الشاعر يجب أن يقترب من الناس العاديين أكثر مما يقترب من شيلي وكيتس».

وتبدأ مع أودن سلسلة من الصور الشخصية تشكل أحد مفاتن الكتاب. وهناك صور آسرة بخاصة لكريستوفر إيشر وود الذي يعتبره أودن «الروائي الكبير» بكتابه الوحيد (جميع المتآمرين) والذي عرفه إلى سبندر. وتم اللقاء في غرفة أودن ذات أصيل وضاء ولكن جميع الستائر كانت مسدلة والمصابيح متألقة، وذلك لأن أودن كان يكره ضوء النهار. «جلس أودن وايشروود إلى مكتب انتثرت عليه المخطوطات. وكان الأول يرتدي طاقية خضراء ويشبه أحد هواة الكيمياء. أما ايشروود فكان له رأس طالب يتلهى بالألغاز». والواقع، وبعد عدة سنوات، وفي برلين المضطربة من ألمانيا منهارة وفريسة للنازية، جعل سبندر من ايشروود رفيقه في الأدب والبوهيمية واقتسم معه ذات يوم «وجبة طعام مؤلفة من حساء هزيل ولحم مقدد» (...).

وفي انكلترا، وبين رحلتين - إلى طليطلة، والبندقية، واليونان، وقد وصفهما سبندر بصفحات غاية في الجمال - أو في خلال إقاماته الطويلة فيها، التقى شاعرنا بالكتاب الأكثر ابداعاً وابتكاراً في عصره وهم تي. إس. اليوت، والدوس هكسلي، وييتس، وهارولد نيكلسون، وفرجينيا وولف، والفاتنة الحسناء وروزاموند ليهمان. وقدمهم لنا في إطارهم الحميم وبما يملكون من صفات ومزايا مع هذا الغوى الشاعري الذي يملكه سبندر بإبراز محاسن الروح في ملامح الجسد، كما في مثال فيرجينيا وولف التي «تظهر عيناها الرماديتان إرادة وعدم انتباه يتناوبهما الصفاء أو الشرود أو الضحك». وتضيء المحادثات المثبتة مطولاً في جو من السعادة المفاهيم الأدبية أو الجمالية أو السياسية لكل فرد منهم. وتكثر النكات والحكايات وتمتلئ بالمعاني وتشير أحياناً إلى مصادر الأعمال.

ويتوقع من يحبون اسبانيا ويعرفونها أن يتحدث ستيفن سبندر في صفحات مطولة عن الحرب الأهلية الإسبانية عام ١٩٣٦. فلقد كان مع مالرو، رشمصون، وكلود آفلين، وبلوك، وهمنغوي، ونيرودا، ومواطنه أودن، وكثير من

مثقفي العالم ومفكريه الممثل والشاهد المتميز لتلك السنوات الشرسة والبطولية التي تركت آثاراً لا تمحى في التاريخ والأدب. وإن الباحث المؤرخ ليجد اسم سبندر في كل مكان من محفوظات الجمهورية الإسبانية. ولكن وا أسفاه! فالخيبة هنا كبيرة. ولا يجد القارئ في هذه الصور - الذكريات الرائعة التي تملأ (السيرة الذاتية) في الحقب الجامعية أو الألمانية أو اللندنية أية صورة - ذكرى لها سحرها. ولا يأتي سبندر إلا لماماً على ذكر الكتاب الاسبانيين الذي صنعوا في الوقت ذاته مجد الجمهورية في المعارك ومجد الشعر الاسباني الحديث. وهناك تسعة أسطر عادية فقط تشير إلى الشاعر الاسباني الكبير ميغيل هرنانديث الذي قضى في الثانية والثلاثين من عمره عام ١٩٤٢ في سجنه الفرانكوي بمدينة اليكانتي.

* * *

أما الشاعر الكبير رافائيل ألبرتي فهو في نظر سبندر «شاعر العظمة والبيان على الطريقة الشيوعية الباروكية». وأما الشاعر الاسباني الشهير أنطونيو متشادو الذي يمثل التعبير المدني الأسمى للجمهوريين، فقد شوه سبندر صورته بشكل مستغرب، وقدمه لنا كإنسان «غائر في عالم من القيم الشعرية الصافية يذكرنا بوالتر دو لامار»! وفي نظر سبندر فإن المغامرة الاسبانية تلخص في البحث اليائس لفار انكليزي من الفرق الأممية أطال الكاتب في وصفها، وهذا الفار هو رفيق سبندر ويدعى جيمي يونغر. تراها خيانة من الذاكرة؟ كلا، وإننا لنحس بذلك ونأسف له: إنها لشهادة مسبقة من نصير قديم مخفق وقد نسي حماسته لتسويغ تطور أيديولوجي لاحق.

والواقع أن المشكلة لا تفوت صفاء سبندر حين يتساءل في الصفحات الأخيرة: «قرأت في مكان ما أن من المستحيل علينا أن نتذكر الأشياء التي حصلت لنا كما حصلت بالضبط... إذ أننا نلوّن تجاربنا العتيقة في ضوء تجاربنا الحاضرة التي تعطيها

معنى، وذلك برسم مانحن عليه الآن لا برسم ما كنا عليه في الماضي».

ومهما يكن من أمر فإننا نعترف بأن ستيفن سبندر قد قدم لنا مؤلفاً يستهوينا.

** (انسان كويتو) رواية للكاتب الاكوادوري خورخيه ايكاثا JORGE ICAZA، ترجمة كلود كوفون، منشورات ألبان ميشيل.

يشغل خورخيه ايكاثا مكاناً على حدته في الأدب اللاتيني الأمريكي. فقد وجب على هذا الكاتب الاكوادوري أن ينتظر طويلاً لكي يعترفوا به. ولم يكن يملك صفاء المسعى الروائي الذي يملكه رومولو غاييغوس GALLEGOS الكاتب الفنزويلي، ولا دور المصالح بين أمريكا الاسبانية وأوروبا للكاتب الكوبي أليخو كاربانتييه، ولا كنوز الخيال التي يملكها الكاتب الأرجنتيني الكبير خورخيه لويس بورخيس، ولا قوة الاقناع التي نجدها عند الشاعر التشيلي بابلو نيرودا، كما أنه لا يملك خصوصاً فن استيحاء واستدعاء مافي الحضارات الكولومبية السابقة من عظمة وبهاء لدى الكاتب الغواتيمالي الكبير ميغيل أنخيل أستورياس. ولكنه كان يملك نوعاً من أنواع الغضب، ونوعاً من أنواع الوعي الاجتماعي، وشيئاً من الجنون تحمله كلها بخفة على أجنحة الدعابة إلى شواطئ الاحساس بالعبث.

ولد خورخيه ايكاثا في كويتو QUITO عاصمة الاكوادور عام ١٩٠٦، ونشأ يتيم الأب، وقادته طبيعته الأدبية إلى أن يصبح منشد مايسمى بـ «البلدية الشعبية» المتمثلة ببؤس الهنود الحمر والحاجة إلى الدفاع عن قضاياهم. وهذا هو موضوع روايته الأولى وعنوانها (هواسيبنغو)، وله رواية أخرى تنحو المنحى ذاته وهي بعنوان (كولوس) وتصور بأمانة الخلاسية الريفية في وطنه.

واضطرته أسباب العيش إلى تقصير أمد دراسته فاتبع دروساً في الفن المسرحي وألف مسرحيات مثلها هو نفسه. وهذا ماأتاح له، في أعماله اللاحقة، أن يظهر براعة مدهشة في تأليف حواراته. وفي عام ١٩٣٢ شغل وظيفة صغيرة

ولكنه مالبث أن تخلى عنها مفضلاً العيش بجو أكثر حرية فأصبح صاحب مكتبة. ونشر عمله الرئيس (انسان كويتو) في عام ١٩٥٨. ومالبث نشاطه الأدبي أن تضاءل تدريجياً، وتوفي في مسقط رأسه عام ١٩٧٨. وكان ينوي باخلاص معالجة قضايا الخلاسيين في وطنه، ومنحهم بعض الكرامة ومساعدتهم في التخلص من عبوديتهم. ولكن غالباً ماتكون النوايا لدى الكتاب غير متناسبة مع النتائج. وتُعتبر روايته (انسان كويتو) عملاً اجتماعياً نافعاً وموجهاً، وهي تفوق مطامح مؤلفها، وذلك بلا شك لأن خورخيه ايكاثا كان يقلل من نوعية الجنون اللاذع الذي لا يفتأ يذرع روايته الريفية من أدناها إلى أقصاها.

لويس الفونسو روميرو البطل المضاد هو خلاسي هادئ، مطيع، كئيب، يؤثر الخضوع، ولا طموح حقيقياً لديه. يعمل في مكتبه حيث ينجز كل مايطلبه منه رؤساؤه. وهو في الوقت ذاته شخص وجودي وكافكائي قليلاً. لا يفكر في الأمور كثيراً ولا يتألم حقاً من وضعه، ولم يناضل بقوة ليقتل في نفسه الميول الارادية العادية للانسان البيروقراطي العقل، ومن دون أن يدري يعجب به رؤساؤه وهم رأسماليون مبتذلون لايحتاجون إلى اخفاء معاييرهم ومقاييسهم المبالغ فيها. ونجد أنفسنا لدى جول ڤاليس VALLÉS أو لدى اميل زولا مع قليل من الأسى ولكن من دون تمرد مرئي. وذات يوم يعرض رئيس روميرو عليه ترقية مفاجئة يصعق لها وهي أن يغدو مراقب الشركة. ولا يمنحه هذا الرئيس أي وقت للتفكير أو الرفض، وليس لروميرو أن يتساءل ماإذا كان مهيئاً لهذا الدور كجاسوس وواش. فالجميع في الشركة، رؤساء وموظفين، مخادعون كذابون سارقون. ويقع المراقب في الفخ: فبدلاً من أن يمارس مهنته الجديدة بحذق وذكاء، يتحول في بحر بضعة أسابيع إلى نمام ومتهم. وعلى طريقته يطرب لوضعه بعد أن هيأت له السلطة مايكفي لاغراقه في السكر.

ولا يملك أي تفهم أو شفقة تجاه المخالفين: فهو ينتقم منهم أو على الأقل ذاك سيكون موقفه لو أجهد نفسه وفكر في أمر تعيينه. ولحسن الحظ أنه فتي

جداً ويعرف جميع اغواءات سنه. وهو لا يكره تناول الخمر، والنساء يجذبنه. ويقع بين يدي امرأة تدعى روزاريو وهي ذات خبرة وماض غير ناصع البياض. ولا يهم روميرو كثيراً أن تكون هذه المرأة قد حظيت بمعجبين وخطاب وأزواج، فالحب من أول نظرة يسوغ كل شيء. وتبادله هي أيضاً الاعجاب والحب.

ويكمل روميرو تنقيبه في ماضي البعض وفي حاضر البعض الآخر. وتتجاوز ارادته القوية جميع الحدود، ويصبح عدو الناس أجمعين. ثم تتوالى الأحداث مابين الضحك والبكاء ويجد نفسه مسوقاً إلى الفرار. أما روزاريو فتموت وهي تلد طفلاً منه.

مايدهشنا في هذه الرواية هو أن مولفها يقف موقفاً في منتهى القسوة تجاه بطله. وهناك أمر آخر هو التغييرات التي تطرأ باستمرار على لهجته في مسار الأحداث. فنحن نعبر هنا من الرواية الاجتماعية مع بعض الصيغ الماركسية الواضحة إلى الرواية الغرامية ثم إلى المسرحية الهزلية مابين فيدو وبك. ويقوي هذا المزيج من تأثير الرواية في القارئ، ويمكن القول انها عمل ملتزم يتناوبه الغضب الشهواني لدى الأصدقاء بالأعداء. ولدى العشاق والشهود حتى يصل إلى نوع من أنواع الغنائية القدرية.

** (صمت الضفاف) رواية لليلى صبّار،
منشورات ستوك، باريس.

هناك أدب يشكل وطناً للمنفيين. ويصدف أن يتخذ مظهر مزامير كئيبة، وارتعاش صور فيها كل شيء يقتلع من جذوره من غير تمييز في الأصل، اللهم إلا التعرف إلى الرموز التي تتحدث إلى الذاكرة.

(صمت الضفاف) رواية لليلى صبار مصوغة من الأحاسيس والانفعالات. منفي يسير على طول نهر. ولا يملك أية سيطرة على حياته التي تخضع كلياً للمصادفة، ولكنه يعرف ماستكون عليه نهايته، وهي نهاية وحشية، منعزلة، بعيدة. وسيغادر هذا العالم من دون أن يدري، حتى أنه لن يتألم... ثم إنّ المقبرة العامة هي التي ستضم جثته المجهولة. ضريح يختلط فيه الموتى بلا أسماء ولا

تواريخ. ضريح انسان لم يوجد على الأرض. ولن يكون هناك أي احتفال كما لو أنهم أسلموا جسده إلى شراهة الصحراء «مع الرمال التي تتحرك في كل آن يختفي الضريح بفعل الريح والكثبان التي تنتقل باستمرار، ولا تمكن كتابة أيّ شيء عليه».

ويبقى أيضاً لهذا المنفي الذي يمشي على طول النهر الإحساس بالماضي. فهناك، على الجانب الآخر من البحر الأبيض المتوسط توجد ثلاث أخوات هن غسالات للموتى. وكالپاركات PARQUES من إلهات الجحيم يحسبهن المرء قادمات من الأزمنة القديمة. وهن يتنقلن في مسيرة لا تتوقف من بيت إلى بيت. ذلك أنه لا بداية ولانهاية لهذا الزياح الذي يختفي فيه الأحياء بين الموتى. إنهن يلقين بالرعب وبالأسرار ويعرفن الطقوس التي تنفع المحتضرين. ولكن من الممكن أيضاً أن يتغذين كفولات من حيوات الذي يحضرن موتهم.

* * *

والمنفي؟ هلي ينبغي عليه كخطوة أخيرة على طريق النسيان أن يموت بعيداً عن بيته والطقوس؟ وباعتباره ذرة تراب عزلتها ريح المصير، تراه سيطرد من موكب الاسلاف، ومن تتابع الأجيال؟ الشعر، تلك هي الأرض التي ستبقى له. وهي أرض غير مؤكدة، متحركة كمياه النهر التي تعكس مياهاً أخرى. تلك التي تسيل هناك، قرب المنزل الكبير حيث يعيش أهلوه.

(صمت الضفاف) كتاب مثقل بالرمزية وهو نص ساحر عن العبور. تمتمة شعرية يمكن أن تصلح كصلاة. وإنها بدقة لصلاة الموتى التي يتمنى كل منفي سماعها في لحظته الأخيرة حين يسقط في منحنى النهر على ضفة الغربة.

** (هنود أمريكا الشمالية) لجورج كاتلين CATLIN
ترجمه عن اللغة الامريكية دانييل وبيير بونديل،
منشورات ألبان ميشيل، باريس.

في مجموعة من الكتب عنوانها المشترك «الأرض الهندية» نقع على هذا

الكتاب القيم وعنوانه (هنود أمريكا الشمالية) لجورج كاتلين متألقاً بين الكتب كجوهرة تتألق على جبين إلهة هندية.

إن جميع الناس يتذكرون رسوم جورج كاتلين التي تزين بالزخارف والشعارات الهندية المريشة كتب الأطفال. وجورج كاتلين كاتب عصامي يعشق الأساطير كما يعشق «المتوحشين». وقد رحل من عام ١٨٣٢ إلى عام ١٨٣٩ على الطريق المائية من ميسوري إلى يلوستون ثم انحدر حتى فلوريدا. وفي كل مكان كان يلج حميمية الأمم. وفي كل مكان كان يرسم بلا غنائية وبدقة متناهية ومراعاة للقواعد والأصول رسوماً للزعماء الهنود في أفخر ثيابهم وزيناتهم، ومشاهد ملونة من الطبيعة الهندية الغنية.

وقد جمع كاتلين بين الريشة والقلم فكتب دفتر رحلات نشر عام ١٨٤١، وسبق به بثماني سنوات كتاب (طريق الأوريغون) الشهير للكاتب باركمان، ويتفوق كتابه على هذا الكتاب من حيث الدقة والتفاصيل. ويزخر الكتاب بالرسوم، وفي لهجته الكثير من العشق والعنف والغضب وسعة الفهم. لقد كان كاتلين انساناً طُلَعَة، فصوَّر الطبيعة والبشر وطراز معيشتهم تصويراً مبدعاً.

ويلتقط نظره المشاهد والمناظر ولكن فكره يتعلق بالأساطير، والعقائد، والعادات، وكل مايكشف عن الأصول. ولكم يدهشنا أن نجد في ملاحظاته أن أمريكا الشمالية ماقبل العصر الكولومبي تتقاسم مع منطقة الأمازون فكرة عبور الروح الميتة بوساطة قنطرة هشة منصوبة فوق مياه الجحيم! وهناك توافق آخر هو أسطورة الطوفان التي يكتشفها كاتلين لدى قبائل الماندان وهي شعب يسحره علم تشكله أو مورفولوجيته حيث توجد خصائص العرق الأبيض. وهو يعلقها بمغامرة المراكب العشرة التي غادرت، في مطلع القرن الرابع عشر، شمال بلاد الغال ولم تعد إلى الظهور فيها مطلقاً. ويشك بأنها غرقت على الساحل الأمريكي، ويجهد كاتلين نفسه في الكشف عن البرهان بدراسة مساكن الماندان والميسيسيبي في الأوهايو وميسوري ومافيها من آثار لسانية. هل هو مصيب فيما ذهب إليه أم هو مخطئ؟ وقد دمر الجدري الأمة في مجموعها.

ولا يتخلى هذا الرسام - المكتشف عن أية مشاركة. فهو يلاحظ طريقة

اطعام الكلاب لدى قبيلة السيوكس. وهو يشارك الصيادين في صيد البقر الوحشي الأمريكي أو البيزون، ويعجب بأسر حصان متوحش وطريقة ترويضه. ويتابع الدلائل القاسية للقوة الجنسية لدى الماندان، وهو يحذر من تدمير البيض للهنود ويبكي مصيرهم. وعبثاً يفضح الكوارث الثلاث التي تحتم هذا التدمير وهي الويسكي والجدري وابادة الطرائد. وعبثاً يتوجه بالنداء إلى عواطف الصم الذي لا يريدون سماعه. والواقع اننا نشعر بانقباض وغصة لسماع هذا الصوت الذي استخدم منذ أكثر من قرن ونصف الكلمات ذاتها التي نستخدمها اليوم لفضح الجرائم والمظالم التي مازال الهنود الحمر في أمريكا الشمالية يتعرضون لها.

** (ذكريات رحلة شوبنهور وأمه إلى مدينة بوردو)
لالن رويز RUIZ عن الالمانية.

جمع ألن رويز، في الكتاب الذي ترجمه عن الألمانية وعنوانه (ذكريات رحلة إلى مدينة بوردو عام ١٨٠٤)، الخواطر والملاحظات التي كتبها الفتى شوبنهور – وكان عمره آنذاك خمسة عشر عاماً – حول هذه المدينة، والتي اشتركت فيها والدته جوهانا شوبنهور، وقد ألفت منها كتاباً عنوانه (وسط فرنسا حتى مدينة شامونيكس) ظهر في ألمانيا عام ١٨١٧.

وكان شوبنهور ووالدته، اللذان قررا القيام بجولة كبرى في أوروبا، قد وصلا إلى بوردو في الخامس من شباط ١٨٠٤ وغادراها في ٢٤ آذار من العام ذاته. ويتسم مؤلف جوهانا، في ترجمته الأولى التي صدرت مؤخراً بالمزيد من التفاصيل. وهو ينتسب إلى عائلة كتب الرحلات التي كانت تلقى آنذاك الكثير من الرواج. ولا تشكل خواطر ابنها وملاحظاته حول بوردو سوى بضع صفحات، وقد استُخرجتْ من كتابه (يوميات رحلة) أعاد ألن رويز النظر في ترجمتها. وهي تعطي معلومات تاريخية غاية في الدقة عن بوردو ذلك العصر.

وهناك رسوم تزين يوميات الأم والابن، ودراستان (نظرات في جوهانا وارتور شوبنهور) تختمان هذا العمل المتصف بالبحث والتنقيب على صعيد

إلسيرة الذاتية. إنه لمؤلف جميل يمجد مدينة بوردو ويحمل لنا شهادة إضافية عن الاغراء الذي أثارته هذه المدينة لدى الكتاب الرحالين.

** (ستندال وقاموس صغير لافكاره)

لبرونو راسين، منشورات دوروشيه.

كتب الكاتب الفرنسي جورج بيريك PEREC: «أذكر أن ستندال كان يحب الاسفاناخ»، تماماً كما كان مارسيل بروست يحب المادلين – نوع من الكاتو اللذيذ – وبلزاك الاجاص. والتوافق الذي يحصل بين ستندال وقرائه غالباً مايتبلور في هذه العلامات الظاهرية الخفيفة التي يكون لها في نفس كل واحد منا تجاوب خاص. وهكذا فإن هذا الكتاب يمثل «قاموساً سهل النقل» وهو ليس مؤلفاً للتبحر بل رفيقاً للقارئ بما يحتويه من استشهادات نموذجية. وتمكن قراءته دفعة واحدة، ولكن يستحسن تذوقه على جرعات خفيفة تنقل إلينا الاحساس بالجمال، وحب الحياة، واستقلالية الفكر وهي أفكار كانت عزيزة على قلب ستندال. وأيام يتألم المرء من الحزن والرتابة اللذين يسودان حوله، فإن بضعة أسطر منه تشكل عقاراً من أفضل العقاقير المقوية وأكثرها لذة وفائدة.

** (التاريخ اللا انساني، المذابح والابادات منذ البداية حتى أيامنا الحاضرة) للباحث والمؤرخ الفرنسي غي ريشار وفريقه، منشورات أرمان كولان.

أهرامات من الرؤوس المقطوعة، اغراقات، خوزقات، بقر بطون، القتل بالسيوف والرشاشات والغازات والجراثيم المهلكة، ألوف بل ملايين من الناس قتلوا بهذه الوسائل والطرق منذ بداية التاريخ حتى الآن. هذا هو مضمون الكتاب القيم الذي ألفه الباحث والمؤرخ الفرنسي غي ريشار وسبعة من مساعديه وهم جميعاً من الاختصاصيين وأصحاب الشهادات العالية. عنوان هذا الكتاب (التاريخ اللا انساني، المذابح والابادات منذ البداية حتى أيامنا الحاضرة). وإذا كان مصطلح الابادة لا يعود تاريخه في العصر الحديث إلا إلى عام ١٩٤٥ فإن المذابح قديمة قدم العالم، وتختلف بحسب كثافة السكان وطبيعة الأسلحة وأيديولوجية العصر. ولاستئصال الشعوب جميع المسوغات جيدة.

وبعض الابادات كابادة الهنود الحمر في أمريكا الشمالية مثلاً مازال مستمراً، ويقوم على المخادعة والتحايل.

تاسمانيون - من تاسمانيا باوستراليا وعاصمتها هوبار - أبيدوا عن آخرهم، ومذابح ماقبل التاريخ والثورة الفرنسية والهتلرية والستالينية، وأفريقيون يعاملون معاملة الحيوانات، وحروب دامية للغزاة الهون والمغول، وسادية لا حدود لها لليابانيين في أثناء الحرب العالمية الثانية، ماالذي يدفع الإنسان إلى هذه المقاتل؟ ويجيب غي ريشار: «الكراهية، مجرد كراهية الآخر، كراهية الجار»، والخوف من ان يغدو كل مستأصِل مستأصَلاً.

قضى غي ريشار ومعه فريقه أربع سنوات في كتابة تاريخ هذه المذابح. وكان يفكر منذ زمن طويل في هذا الموضوع، منذ أن كان عمره خمسة عشر عاماً في أثناء الحرب، ومنذ أن كان من أفراد المقاومة، باعتباره قد عاش أهوال النازية. وغي ريشار أستاذ محاضر في جامعة كاين ومؤلف عدة كتب مدرسية، ولقد أراد أن يعرض الجرائم ضد الإنسانية، وذلك بأسلوب موضوعي، وقد أخذ بالحسبان الدوافع لدى القتلة ولدى الضحايا قبل كل شيء ليستطيع فهم موضوعه والتعمق فيه. ويعتبر عمله عمل علامةٌ متبحر كتبه للجمهور الكبير كما يعتبر منشوراً: «على الذاكرة الانسانية ألا تخفي شيئاً وألا تنسى». وغي ريشار رياضي قديم ولكنه أصيب لسوء حظه بمرض منذ عدة سنوات. ويظل قلبه النبيل ينحني باستمرار ليعالج التعاسات والبؤس التي يعاني منها العالم. ويختم كتابه بأن «القتلة والسفاحين هم مرضى عقليون». ونتساءل نحن: تراها الانسانية تسير نحو اكتساب عافية عقلية أفضل؟

** الفنان الكبير تيو توبياس TOBIASSE في كتاب لجيرار دوكورتانز، منشورات لاديليفراسن.

يحذق تيو توبياس رسم أباريق الشاي التي ترده كما يقول لنا: «إلى ذكريات أيام الطفولة». وهو ماهر أيضاً في رسم النساء العاريات منذ بداية

التاريخ، ويرسم قُطُراً تحدثنا عن الرحلات، والنفي، والاتصال، كما يرسم بعض مذابح جرت في غابر الأيام. وتبحث رسومه عما كان فيكو يسميه «المستند البدائي» وقد أحسن جيرار دو كورتانز في الإشارة، بكتابه الجميل جداً الذي كتبه عنه، إلى أن ذاكرة توبياس هي مركز لمختلف التأثيرات التي تلقاها وسيطر عليها، وأنها ملتقى للروايات، والحدود الشفافة للحياة، وهي منطلق التنبؤات في مسيرته. وغالباً مايتبلور جزء من هذا المركز في المكان الذي يضع فيه توقيعه محــــدداً بذلك في «فراغ المعرفة واللا معرفة وكثافتهما وتضاريسهما» موضوعاً يستسلم لرؤيته وهو يعيد بناءه. ومسألة الذاكرة والهوية غالية على قلب الروائي جيرار دو كورتانز الذي درس بكتابه القيم الأعمال العميقة والمبتكرة لتوبياس، أحد أشهر الفنانين في عصرنا الحاضر.

** (عالم الامس) لستيفان تسفايغ، ترجمة سيرج نيبميتز، منشورات بلفون
** (الخنفساء - الطوربيد) لفرانز يونغ، ترجمة بيير غاليسين، منشورات لوب.

بدأ ستيفان تسفايغ كتابة (مذكراته) في أثناء الحرب العالمية الثانية بعد أن سلك طريق المنفى إلى البرازيل وقبل أن ينتحر مع زوجته الثانية فيها. ولم يكن في متناول يده أي مستند حتى كتبه الخاصة. وبالرغم من كل شيء تمنى أن يتوصل بهذه الطريقة إلى أن ينقل «إلى الجيل الصاعد ولو جزءاً من الحقيقة» حول الانهيار التدريجي لأوروبا مابين الحربين العالميتين، حتى ضم النمسا إلى ألمانيا النازية. وكانت نتيجة هذا العمل الأخير كتابه (عالم الأمس، ذكريات انسان أوربي). ونشر هذا المؤلف بالفرنسية باديء ذي بدء لدى الناشر ألبان ميشيل في عام ١٩٤٨، وشغف الجمهور بقراءته وخصوصاً الجيل الذي عرف أهوال النازية وذلك كما كان يأمل ستيفان تسفايغ. وقد أعادت نشره منشورات بلفون في عام ١٩٨٢ في أول ترجمة له من جان بول زيميرمان. واليوم تعيد منشورات بلفون نشره من جديد في ترجمة أمينة وأنيقة استناداً

إلى النص الأصلي بقلم سيرج نيميتز. ويجدر بالأجيال الطالعة أن تهرع إلى قراءته الآن عساها تدرك إلى حد ما مدى انهيار القيم الحالية وانغماس العالم في الحروب الاقليمية والطائفية والعرقية.

وثمة قراءة لا بد منها تكمل قراءة كتاب (عالم الأمس) وأقصد بها تلك المتعلقة بـ (الخنفساء - الطوربيد - مذكرات فرانز يونغ) الذي توفي عام ١٩٦٣. ويعالج هذا الكتاب على التوالي الوضع في بوهيميا والتعبيرية والفوضوية واليسارية في ألمانيا العشرينات والثلاثينات حتى وقوع الكارثة. إن انسانية ستيفان تسفايغ تؤدي إلى تحذيرنا تحذيراً مراً من انقلاب القيم. أما تجارب فرانز يونغ ومغامراته فإنها تلقي نظرة أكثر راديكالية وصراحة وتشاؤمية على الانسانية: «إن المجتمع الذي ولدنا فيه مريض. وتظهر عليه جميع أعراض التسمم الحاد. وهو مريض لأن الافراد الذين ولدوا فيه ويؤلفون قسماً منه هم أنفسهم مرضى ومسممون ويحملون جراثيم العدوى...»

** (التفاؤل والمحنة) لكريستوفر بيترمون وليزا باسيا، ترجمة صوفي باريه، منشورات لاتيس.

كان فولتير يرى أن التفاؤل هو غرابة الادعاء أن «كل شيء يسير بشكل جيد ماإن تبدأ الاشياء تسير بشكل رديء». ولدى آخرين ان التفاؤل هو فلسفة الأبله، وهو لا ينطبق على الواقع أو هو سذاجة... والتأكيد في الواقع على أن كل شيء «يسير بشكل جيد، بينما كل شيء حولنا ينهار، هو من قبيل عدم المطابقة للمنطق... ومع ذلك «فالتفاؤل والتشاؤم هما نظريتان حول المستقبل تتجسدان في الواقع الراهن». فالمتفائل الذي ينطلق من وضع كارثي يفكر أن بإمكانه التدخل ولربما تغيير الأشياء. فهو لا يشعر بأنه قد أصبح عاجزاً. إنه كائن نشيط. أما المتشائم فإنه يقول في الظروف ذاتها: «أنا على هذه الحال وسأبقى عليها»، وذلك بلا شك نوع من أنواع التلذذ...

وقد أظهرت دراسات وأبحاث عديدة قامت بها منذ سنين في الولايات المتحدة فرق من علماء النفس إن التفاؤل والتشاؤم ليسا صفتين من صفات الطبائع، بل هما ثمرة تجارب كل فرد من الأفراد. وإذ نستبعد أن يكون التفاؤل علم الأبله فإنه سلوك يكتسبه أكثر الناس خبثاً بلا شك، بعد أن أدركوا، قبل الباحثين، أنه عامل من عوامل الصحة والعمر المديد. ويقوم كتاب (التفاؤل والصحة) على إجراء موازنة بين هذه الأبحاث ويعلم القارئ أن يغدو متفائلاً أي في صحة جيدة. ولكن حذارا فكما قال فلوبير في مقالته عن الصحة: «إن الكثير من الصحة يسبب المرض».

** من كتاب (جمعية أصدقاء كوليت) الروائية الفرنسية وافتتاح متحف باسمها في قصر سان سوڤور.

كانت الروائية الفرنسية الشهيرة كوليت مغرمة بتغيير البيوت التي سكنت فيها، وذلك من الحي الذي ولدت فيه إلى الحي الذي شهد وفاتها. وكانت تبيع البعض من هذه البيوت وتؤجر البعض الآخر. والشيء ذاته ينطبق على الحاجيات التي كانت تملكها ومنها بعض الأثاث والبلور الملون. والحقيقة أنه لم يكن لديها مايكفي لملء متحف باسمها.. وكان يجب قبل كل شيء ايجاد مكان لهذا المتحف.. ومع أنها كانت ذات ذوق باريسي فقد كانت تحب أن تنتمي إلى جذور ريفية وجعلت من ذلك أسطورة: فهي بورغونية من جهة والدتها سيدو SIDO، ومن الطبيعي أن يختار المسؤولون قصر السان سوڤور العزيز على قلبها مع أنها لم تحيَ فيه. على أن طرافة الفكرة حقاً هي في التوجه إلى فنان يعرف جيداً أعمال الكاتبة، والطلب إليه أن يبتكر متحفها بحيث لا يشبه أي متحف آخر. واختيرت الفنانة التشكيلية هيلين موغو MUGOT وهي رسامة ونحاتة. ويقوم عملها على أفكار متحفية وأدبية. فإذن لا تزيينات عادية ولا وسائد ولا قطط محشوة بالقش، بل تحويل عالم روائي في المكان يكتشفه الزائر على هواه. ويجمع المتحف بأكمله بين صور كوليت ونصوص كتبها ويمزج بينها: فهناك السلم حيث كل درجة تحمل عنوان رواية. وهناك مساحات من الجدران ثُبتت فيها شاشات ڤيديو كلوحات حية. ثم هناك الحديقة التي تشبه بستاناً ريفياً

حيث تسمع تلاوة صفحات من أدب كوليت تشير إلى نزهاتها حول القصر، وقد صورت سينمائياً وثُبتت داخل المتحف. ثم اننا نجد قاعة السيرة الذاتية حيث الصور الضوئية للكاتبة تحاور أشخاص رواياتها. وأخيراً نصل إلى المكتبة وقد زينت بثلاثة آلاف نص من أجمل ماكتبته كوليت. ويمكن أن يتحول كل زائر إلى قارئ طُلَعة فيتابع أبحاثه في مكتبة قاعة الشاي الموجودة تحت طبقتين من طبقات البناء. وهناك يستطيع أن يتذوق بعض الأطعمة البسيطة التي كانت كوليت تحبها.

وهناك أيضاً قاعة للعرض، وقاعتان للمحاضرات، ومكتب واسع للباحثين موصول بالمكتبة الوطنية، وهي كلها ستكمل مجموعة هذا المتحف الذي سيفتتح أبوابه في نهاية عام ١٩٩٤. وبانتظار ذلك تم تصوير فيلم بدءاً من المشروع التحضيري التفصيلي للفنانة هيلين موغي.

جولة في بعض المجلات الثقافية الفرنسية الصادرة حديثاً

** بيير آستييه ASTIER ومجلته في كتب للجيب.

في باريس قاعة للعرض اشتهرت باسم (قاعة كارل فلينكر). وكارل فلينكر هو ابن الناشر مارتن فلينكر الذي سبق له أن نشر أعمال توماس مان وروبيرت موسيل وهرمن بروش وسواهم من كبار الكتاب... وقد حظي بيير أستييه بالعمل مديراً لهذه القاعة فاتّقن فن النظر إلى الأعمال الفنية بتقديم عدة معارض عن الفن المعاصر خلال ثماني سنوات وذلك للفنانين التشكيليين هيليون، وآيو، ومارسيال رايس وسواهم، كما ألف كُتَيِّبات تُعرِّف بهم وبأعمالهم ومنها سيرة الفنان أروبو... وفي الوقت ذاته كان يلتقي بزبائن مألوفين لديه كميشيل تورنييه، وأراغون، ورولان بارت، وهنري ميشو... ثم جاءت مرحلة رحلاته إلى الهند والصين والولايات المتحدة والمكسيك مع عودات إلى أوروبا كما في عام ١٩٨٧ حيث اهتم بمعرض الفنان أرسيم بولدو في مدينة البندقية، كما اهتم بمعرض للفنان الفرنسي مارسيل دوشان أقيم في هذا العام..

وفي أثناء احدى اقاماته في نيويورك قرر هذا الهاوي المنوّر، وقد غذته كتابات ريمون كارفر، وريتشارد فورد، ومارتن آميس، أن ينشىء مجلة مخصصة بأكملها للقصص القصيرة. وهكذا ولدت في عام ١٩٨٨ مجلة (الأفعى ذات الريش) – وذلك تحية للروائي الانكليزي د. هـ. لورنس الذي سميت المجلة بعنوان احدى رواياته – وتضمنت أقاصيص لكل من بول باولز وجون أبديك ونابوكوف وسواهم...

وتقدم هذه المجلة أقاصيص في دفاتر منفصلة مغلفة بجيوب من البلاستيك، ومطبوعة على ورق فاخر، مع ماكيت فخمة وصورة الغلاف من أحد كبار الفنانين. وسرعان مانالت نجاحاً كبيراً وأسهمت في بعث نوع من أنواع الأدب اشتهر عنه بأنه صعب. ولديها أكثر من ألف مشترك ينتظرون صدورها كل ثلاثة أشهر. وفي العدد الخامس منها مثلاً نقع على قصص منوعة من أمريكا اللاتينية وأفريقيا وأوروبا الخ.. وأوقف العدد الأخير منها على القصة في اليابان. وقد أعيد طبع هذه المجلة مؤخراً بشكل آخر هو شكل كتب الجيب لكي تتاح فرصة اقتنائها بسعر مقبول.

** نيكوس كازانتزاكي ومجلة شعر ٩٣
في عددها الاخير.

يقول نيكوس كازانتزاكي في كتابه (من طور سيناء إلى جزيرة فينوس): «إذا فتحت قلبي فلن تجد فيه سوى درب صخرية يمشي فيها إنسان بلا أمل». هذه الجملة التي يستشهد بها كينيث وايت في «قراءة جيولوجية قصيرة» من أعماله تقوده إلى أن يعرِّف بشكل أفضل بعمل هذا الشاعر اليوناني «في فراغه من الأمل» وفي أثناء خط سير مؤرخ ولكنه ينطلق على الدوام من الأرض الكريتية للبحث عن «كلمة تكون بحجم الكون». وثمة مقالان آخران يكملان هذا الملف الذي أوقفته على مؤلف (زوربا) مجلة شعر ٩٣. ويلح أحد المقالين بقلم جورج ستاسيناكي على الاعجاب ببول فاليري وبجاكلين مواتي – فين مترجمة كازانتزاكي إلى الفرنسية ويحلل غزارة الصور

والرموز الحية وتوزيع الأناشيد في الملحمة الشعرية (الأوذيسة) التي نظمها كازانتزاكي في ٣٣٣٣٣ بيتاً من الشعر... أما المقال الآخر بقلم ديمتري أناليس فيحوي ترجمة قصيدة طويلة لمؤلف (الأوذيسة) عنوانها (بوذا).

وقد اغتنى هذا الملف بقراءة مجلة (النظرة الكريتية) وهي مجلة تصدرها جمعية أصدقاء كازانتزاكي. ويشير عنوانها، كما يذكر برنار جيستان، إلى «النقطة الرئيسية في فلسفة الروائي والشاعر اليوناني». وبالاضافة إلى «النظرات» المختلفة يمكن الدخول إلى العنصر الحلمي في أعماله، وفهم صلته بجزيرة ايجين - التي لم يرها إلا قبل وفاته في عام ١٩٥٧ وله من العمر ٧٤ عاماً - وتقدير المصاعب التي مرت بها مترجمته جاكلين مواتي - فين والدخول حتى في بعض المراحل الحميمة من حياته. ونقع على بضع رسائل رائعة وجهها إلى زوجته الأولى غالاطيا، وعلى حوارات أجراها صحفيون يونانيون مع احدى شقيقاته - وعمرها الآن ١٠٢ سنوات! -. كل هذه الدراسات تشكل مستندات ثمينة عن الذي كتب «إن الشعر هو الملح الذي يمنع العالم من التفسخ والفساد».

** جان جيونو GIONO وعودة مجلة (منحنيات OBLIQUES) إلى الصدور.

تعتبر عودة مجلة (منحنيات) بعد غياب طويل إلى الصدور حدثاً مفرحاً لمن يحتفظ بأعدادها السابقة القيمة التي أوقفت على أنطونان آرتو، والتعبيرية الألمانية، وكافكا، والمركيز دي ساد... والتي صدرت على ورق أنيق. وهاهي المجلة تصدر بحجمها الكبير ملفاً عن الروائي الفرنسي الشهير جان جيونو وذلك بادارة جاك شابو. ويعلن شابو أنه لا يقصد سوى «اجراء عملية ايديولوجية مختصرة» وأنه لا يهدف إلا إلى الاحتفاظ من مؤلف (الفارس على السطح) بكتاب واحد يطلبه القراء وقد أصبح طوطماً وهو (الرجل الذي كان يزرع الأشجار). وتجعل هذه القصة من الشخصية الأولى فيها بطلاً أخضر يدعو إلى مقاومة التصحر وإلى نشر الاخضرار في كل مكان. ويشير شابو في

مقالته إلى أن جان جيونو مؤلف (نوح) لم يكن «إنساناً شجاعاً يحب الطبيعة ويدافع عنها فحسب» بل كان أيضاً الشاعر السديمي المعقد ومكتشف عالم واسع جداً حيث الأضداد تتجابه. ومايهم هو أعمال هذا الكاتب أكثر من حياته. ويسأل بيير سيترون، الكاتب الممتاز لسيرة جيونو، (الأرواح القوية) وهي الرواية الأكثر انفصالاً عن المعايير التي يمليها العقل. وأما جان آروي فيشير إلى الصفة المروعة لكتاب جيونو (فاوست في القرية). وتدل هذه المشاركات على أن لأعمال جيونو عدة مظاهر وأنه لا يجوز احتباسها تحت غطاء فكرة واحدة. ونكتشف أن البشر، وإن كانوا كتاباً، لا يشكلون واحداً بل كلاً مكتملاً. وهذا ماينطبق على جيونو الكوني العنيد.

** العلم والأدب في الأعداد ٩ و١٠ و١١ من مجلة (يد القرد LA MAIN DU SINCE) الفرنسية.

تدلنا منافذ الفيزياء الفلكية على أن المتخيل بإمكانه أحياناً أن يفك الرموز السحرية لما يعجز العلم عن فكه، ولكن هذا لا يعني ابتعاد العلم والأدب أحدهما عن الآخر. وكما يذكرنا برنار موفلر في العدد الأخير من مجلة (يد القرد): «إن صفحات العالم بالرياضيات الفرنسي إيفاريس غالوا EVARESE GALOIS لا تقل جمالاً عن صفحات مالارميه». وهناك جزء من الأدب يرى ويحزر ويكتشف الكتاب المجهزين بالعلم من دون أن يستعين بالأدوات العلمية. ويشكل هؤلاء الكتاب الفئة المقصودة هنا. ويأتي في رأس القائمة لويس كارول صاحب (أليس في بلاد العجائب) الشهيرة بقصته (حكاية مختلطة) وهي عقدة أو بالأحرى مشكلة عرضت للحل على قارئات المجلة بغية تثقيفهن عن طريق تسليتهن. والواقع أن لويس كارول علم الرياضيات ونشر مؤلفاً ظل محتفظاً بقيمته حتى منتصف القرن العشرين وعنوانه (أقليدس ومنافسوه المعاصرون). ويدعونا مارك شينيتييه بطريقته المقنعة إلى قراءة جوزف ماك ايلروا الذي تغذت أعماله من جميع المعطيات التي تكتشف «الحقل الواسع المتعدد للمعلومات المتداخلة» هذا

الذي نسميه العالم. ويرى هذا الكاتب أن الخيال ليس تسلية للواقع: «فللكلمات جسد وهي لا تنفصل عن علم الاحياء». وبالإضافة إلى «أطروحة الفيزياء حول قوس الغمام» لجوزيف دو ميستر نجد إلى جانب اسهامات هامة في علاقة العلمي بالأدبي «رؤيا» للعالم الرياضي الفرنسي شارل باباج (١٧٩٢ – ١٨٧١) وهي كوسموغونيا اتى بها هذا المبتكر للآلة التحليلية الحاسبة التي تعتبر جدة الحواسيب الحالية.

** مجلة (الرواية ٢٠ – ٥٠) رقم ١٤

والروائي الفرنسي جان جيرودو.

«كان لابي طفل آخر غيري هو أوروبا». هل يمكن أن نتصور أن هذه الجملة هي الجملة الأولى من رواية يعود تاريخها إلى عام ١٩٢٦؟ وهكذا، وفي هذا التاريخ ذاته، بدأ جان جيرودو احدى رواياته العشر وعنوانها (بيلا) واختارتها مجلة (الرواية ٢٠ – ٥٠) لتشير إلى أن الأعمال الروائية لهذا الكاتب المسرحي، وقد نشرت مؤخراً في طبعة البلياد الفخمة وفي طبعة من كتاب الجيب، تظل حتى اليوم مجهولة بطريق الخطأ. وأدان البعض هذه الأعمال لما فيها من حذلقة، ومدحها البعض الآخر على اعتبارها تبشر بقدوم «الرواية الجديدة» وتستحق نظرة أخرى. وعلى أية حال فإن بيير دالميدا وألن دونو قد بذلا جهدهما بجمعهما عدة دراسات عن (بيلا) لاثبات ذلك. وفيما وراء الأسطورة التي يمكن تلخيصها في أربعة أو خمسة أسطر يمكن أن نكتشف «مجموعة حقيقية من قصائد النثر». ونقع فيها على بنية وتكوين وأواصر تربطها بعصر تحريرها، وعلاقة باللغة وفن الصورة الشخصية، وممارسة السيطرة الأبوية والمرحلة الافتتاحية لموت بيلا التي تشكل اقترابات من هذه الرواية السياسية حيث يبدو أن التعارض يسيطر مابين الحب والموت.

وعلى هامش هذا الملف النقدي الهام، هناك بعض المقالات الأخرى التي تعرض لنا «السخرية التحليلية لدى روبرت موسيل ومارسيل بروست» أو تعالج أعمال جوليان بلان وروجيه مرتان دوغار.

** نشرة أصدقاء أندره جيد /العدد العاشر/
منشورات مركز الدراسات الجيدية – ليون.

أصبحت نشرة أصدقاء اندره جيد تشكل الآن مؤسسة. وقد مضى على صدورها ستة وعشرون عاماً، وهي الآن في عددها السابع والتسعين. وأوقف هذا العدد الأخير على جيد وأصدقائه البلجيكيين. ونعلم من هذه النشرة مروراً بمجلة (الثالوني) التي كان يديرها الشاعر الرمزي البير موكل ثم مروراً بمجلة (فلوريال) أن الكتابات الأولى لأندره جيد قد أثارت الاهتمام في بلجيكا، وهذا يشكل مجموعاً هاماً جداً ولكن ينبغي على الأقل أن ندعمه باضافتين. الإضافة الأولى تتعلق بموضوع شخصية اسمها سان – أوبير وقد أشار إليها كلود دو غراف كمساهمة في مجلة أوكتاف موس (الفن الحديث)، وكانت تشكل في بلجيكا أحد أوائل نقاد جيد. والمقصود هنا الين سان – أوبير زوجة الصناعي اميل ماريش من اللوكسمبورغ. وكانت تدير أحد المنتديات الشهيرة. وكان جيد على علاقة بها في عام ١٩٠٣ بوساطة ماريا ڤان ريسيلبرغ التي اشتهرت باسم «السيدة الصغيرة». وقد كتبت ألين خواطر وملاحظات في (المجلة الفرنسية الجديدة) باسم مستعار هو ألن ديبورت وذلك من عام ١٩١٩ إلى عام ١٩٢٣. وهي التي جعلت جيد يكتشف ريلكه في عام ١٩١١. واعتمد جيد على اتقانه للألمانية فترجم معها في شهر أيار ١٩١١ مختارات من كتاب ريلكه (دفاتر مالت لوريدس بريغيه). وظهرت هذه الصفحات في (المجلة الفرنسية الجديدة) عدد تموز ١٩١١، مسبوقة بتقدمة موقعة فقط باسم سان – أوبير من دون أن يسبقها أي اسم آخر.

وثمة اضافة تتعلق هذه المرة بموضوع ماريا ڤان ريسيلبرغ. وتعود بداية العلاقات العاطفية بين آل فان ريسيلبرغ وجيد إلى تموز ١٨٩٩ عن طريق بيير ماسون. على أن حب الاطلاع لدى ماريا ڤان ريسيلبرغ بالنسبة إلى جيد قد بدأ بشكل أبكر، بوساطة الشاعر البلجيكي اميل ڤرهارن، وذلك على اثر إرساله ديوانه (القرى الوهمية) إلى جيد عام ١٨٩٥ بعد قيام مراسلات بينهما. وكان ڤرهارن قبل غيابه عن بروكسل قد طلب في عام ١٨٩٧ من زوجة الرسام تيو

فان ريسيلبرغ صديقه أن توافيه ببريده الوارد وأن لا ترسل إليه سوى الكتب التي ترده في غيابه والتي تحكم هي على أهميتها بعد أن تكون قد قرأتها. وهكذا اكتشفت كتاب (الأغذية الأرضية) لجيد وتحمست له وقررت أن تحاول رؤية مؤلفه. وباعتبارها كانت تسكن مع زوجها بباريس بدءاً من ربيع ١٨٩٩ فقد توصلت إلى ذلك بعد فترة قصيرة من الزمن، بفضل الشاعر فرنسيس ڤييليه – غريفن الذي جمعهما بوساطة هنري غيون أحد أصدقاء جيد الحميمين. وهذا ماأشار إليه هنري غيون بمجلة (الصومعة L'HERMITAGE) في نيسان ١٨٩٩، وهي مجلة صغيرة كان يشرف عليها ويديرها ڤييليه – غريفن وأندره جيد بحسب المعلومات التي أوردها بيير ماسون...

** (دفاتر الأغرابية أو المجلوبية) العدد العاشر، منشورات لوتوري LE TORI مدينة پواتييه، فرنسا.

بعد العدد الممتاز والخاص بالشاعر الفرنسي أرمان غيبير (١٩٠٦ – ١٩٩٠) هاهي مجلة (دفاتر الاغرابية أو المجلوبية) تصدر عدداً خاصاً عن الترحل والنظرة الترحلية بدءاً برائد التصوير الضوئي الملون جول جيرڤيه – كورتولون. وكان هذا المصور صديقاً للروائي الفرنسي بيير لوتي، وهو أول انسان فرنسي من أرومة أوروبية قام بالحج إلى مكة ثم انتقل إلى منطقة يونان YUNNAN بالتيبت في مطلع هذا القرن. واذا كان الأكاديمي البلجيكي مارسيل لوبيه قد اتجه إلى الشرق بدراساته التاريخية وبحكاياته على نمط حكايات ألف ليلة وليلة، فإن اميل زاڤي قد عرض لنا في رواياته أنباء الحملة العسكرية التي وصلت إلى حدود روسيا وفارس، كما صور الرسام لوي تيناير مشاهد الحملة الخائبة على جزيرة مدغشقر.. ويحلل تييري أوزوالد من جهته تناقضات «النزعة الباريسية الاغرابية» لپروسپير ميريميه وغي دوغا من خلال فيلم (العشيق) والانتاجات السينمائية الحالية ويتساءل عن هذه «العودات إلى الهند الصينية». وأخيراً فإن المجلة تقدم لنا أيضاً كمثال دراسة لجيرار سياري حول رواية (نيويورك) لبول موران، أو تقدم لنا نصاً جميلاً لجان لوك كواتاليم حول غووا.

❋ ❋ ❋

كتاب الشهر

مدخل إلى قراءة بلـزاك

ميخائيـل عيـد

كنت قـد انتـهـيت قـبل أسـابيع من قـراءة مـاصـدر عن وزارة الثـقـافـة والارشـاد القـومي في دمشق من أعـمـال الكاتب العـالمي الكبيـر بلزاك، لكنني لم أكن قد خرجت من مجال تأثيره المباشر حين صدر كتاب جديد عن الوزارة عنوانه «مدخل إلى قراءة بلزاك»...

---

* ميخائيل عيد: أديب وشاعر من سورية، يكتب الشعر والقصة والمقالة بالترجمة. من أعماله: «حكايات وأغاني» «ملاحم الجبال الهرمة» «أبطال وطباع».

واحترت وترددت، الوقت ضيق، وأنا خارج للتو أو أكاد من عالم هذا المبدع الكبير المذهل بتنوع الوجوه والطباع والأماكن فيه.. لكن ماكان يشدني إلى الرجوع إليه كان الأقوى فرجعت.. وإنه لمن الممتع والمفيد معاً أن ترى كيف يقرأ سواك ماسبق لك أن قرأت.

لقد تكون لدي انطباع، إذ قرأت ميراث الكثيرين من المبدعين فحواه أن المرء يقرأ المبدعين الفرنسيين فيحب فرنسا أو يتعاطف مع الفرنسيين ويقرأ المبدعين الروس فيحب روسيا وكذلك تكون الحال لدى قراءة أي مبدع كبير من مبدعي العالم. ومن، على سبيل المثال، يسمع فيروز ولا يحب لبنان وإن لم يكن قد رأى لبنان؟.

الكتاب يحمل الرقم (١٩) من سلسلة «دراسات نقدية عالمية» وهو من تأليف بلزاك و ب.ج. كاستكس و ر.بييرو وقد ترجمه إلى العربية المهندس ميشيل خوري.

وندخل المدخل فنجد أنفسنا أمام قراءة هادئة في السيرة والابداع، والأمكنة، وفي الثقافة والعلوم والتاريخ. نشعر أن الكون كله يسهم في أعمال المبدع وأن في الإمكان أن نجد أصداء الكون في ابداعه.

يبدأ «عالم الملهاة الانسانية» «الصيرورة منهجاً» باقتباس من «جلد الحبب» على لسان البطل يوحي بأن المؤلف كان يحس بضرورة عمل ممنهج «أحس في ذاتي بفكرة يجب التعبير عنها، ومنهج يجب اقامته، وعلم يجب شرحه» فهل حلم بلزاك الفتى منذ صباه بذلك؟. لا دليل على ذلك.. لكن ربما قد يكون حدس قضايا أساسية «جرب أن يضعها في صيغ محددة» أما تلهفه منذ صباه إلى الفلسفة والعلم فأمر لاشك فيه.. «أراد أن يكون فيلسوفاً قبل أن يفكر بأن يكون روائياً (ص٥) وقد تأثر بقراءاته في الفلسفة والعلم وكان يؤمن كسبينوزا «بمادة بدئية توجه ديناميكيتها الذاتية سياق جميع الظواهر» وقد أعلن في عام ١٨٢٠ «وضعت مشروعاً للتركيز على أربعة مؤلفات في الأخلاق السياسية، والملاحظات العلمية والنقد الساخر، وكل مايتعلق بالحياة الاجتماعية

وتحليلها بعمق» (ص٦) وكان ذلك «نواة الدراسات التحليلية الذي أراد أن يتوج به بنيانه الروائي» ونشأت الفكرة الأولى لهذا البنيان من «المقارنة بين الانسانية والحيوانية» مستفيداً من الصيغ العلمية «التي وضعتها أكبر عقول القرنين الماضيين، وهو يركز من بين هؤلاء خاصة على بوفون» إذ كان قانون وحدة التركيب: «لا يوجد إلا حيوان واحد، لأن الخالق لم يستخدم إلا نموذجاً واحداً من أجل جميع الكائنات العضوية يوجه التاريخ الطبيعي».

وثمة معلم آخر لبلزاك هو والترسكوت «فقد أعجب به كمؤلف روايات كبيرة وخاصة «إفنهوه» التي قلدها بجد» أما قصصه قبل ذلك فقد تخلى عنها (ص٨) وبرز لديه مشروع «تاريخ فرنسة المثير» وقد غذاه طوال سنوات. ثم حدث الانعطاف فقرر وصف «العادات الأخلاقية المعاصرة» وارتبط العصر بالتاريخ والأسطورة برباط من الهدف الفلسفي. وبدأ يصعد درجات السلم الاجتماعي» (ص١٠) وكانت الدراسات الاجتماعية ثم دراسات الطبائع ومن ثم الدراسات التحليلية. وإذ آمن بضرورة وجود منهج «لا يكفي أن تكون رجلاً، بل يجب أن تكون منهجاً» (ص١٢) فقد شرع برسم «مشاهد من الحياة الخاصة، ثم «مشاهد من الحياة السياسية والعسكرية، والريف.. وتعمق تأمله الفلسفي. وانطلق بالخيال سعياً وراء «تفسير كلي للكون» وترسخت قواعد بنيانه، وتتالت أعماله «إذ وجب عليه أن يكتب يومياً للصحف» وقام التناقض بين المشروع الشامل والانتاج المجزأ.. «هناك فرص كثيرة للبدء كلياً ولكن قد لا ينتهي أي شيء» لكنه صمم على عدم التخلي عن مخططاته. (ص١٣)

وأوحى إليه دانتي باسم «الملهاة الإنسانية» أما الجحيم الباريسي فكان ماثلاً أمام ناظريه.. وسبق لوليير أن دوّن «ألهيات» زمنه. وخطر لبلزاك أن يقيم «بناء كاملاً تقريباً» لكنه كان يعلن عن بعض القصص ثم لا يكتبها «لكن الزمن والقوة لم يؤاتياه» (ص١٥) وكان يسأل: «ماذا نفعل لتسود الفضيلة؟ كيف نؤمن لجيل معذب «الكمال» الضروري لخلاصه؟» (ص١٦) أما فيكتور هوغو فقد أكد وحدة نتاج بلزاك: «إن جميع كتبه تؤلف كتاباً واحداً، كتاباً حياً، ساطعاً، عميقاً،

نرى فيه كل حضارتنا المعاصرة تروح وتجيء»، وتتحرك مع ما لا أدري من المرعب والرهيب ممتزجاً مع الحقيقي» (ص١٦).

وكان بلزاك يفخر بأن يكون مؤرخاً أكثر من فخره بأن يكُن روائياً..

وكان له ذلك من غير أن ينطبقلهذا «على جميع مظاهر النتاج ولا على تفاصل النص البلزاكي».. كان يقتنص الوثيقة «حرْة يسجلها بدقة» (ص١٧) وقد أفاد «من أبسط التفاصيل، من سقط المتاع، ورث الثياب، ولْأة الحمال، وحركة الحرفي، والطريقة التي يُتند بها صاحب الصنعة على باب دكانه» أملاً في بعث الحياة «في مخلوقات» ستستمر بعد أن يموت وينسى القسم الأعظم من النماذج» وقد عاشت في أعماله أحياء كانت قد هدمت. (ص١٨) لكن دقة الملاحظة لا تبعد التخيل. إن إعادة تصور عصر بكامله تجعل من الضروري «اللجوء إلى التخيل» ومع ذلك «لم يتمكن من رؤية كل شيء» (ص١٩) وهذا طبيعي. لقد ألم بكثير من المعارف في الرسم والموسيقى والطب والاقتصاد، ومع ذلك كان «يتصرف بالحدس، هذه الصفة الأكثر ندرة في الفكر الإنساني» والحدس هو ماجعله يتجاوز التفاصيل الخارجية ويعمّق الملاحظة بالتغلغل «إلى الروح دون إهمال الجسم وتقمص حياة الفرد الذي تضعه صدفة نزهة أو لقاء تحت ناظره» (ص٢٠)

إنه يكتشف حقيقة العالم بالحدس، وكان «يتمكن من توجيه حيوية تخيله والتحكم بها، ومن إعطاء إحساسه قواماً واحتمالاً» وكان «يصوّر، ويشكل، بل ويجمل، وأيضاً يركب» «والقدرة على التركيب بالنسبة إليه علامة العبقرية وهي كذلك بالنسبة لكل فنان» «إن الأدب يلجأ إلى الطريقة المستخدمة في الرسم، التي تعمد من أجل تكوين لوحة جميلة إلى رسم يدي موديل ما، ورجل موديل أخرى، وصدر هذه، وكتفي تلك، ومهمة الفنان أن يسكب الحياة في هذه الأعضاء المختارة ويجعل وجودها محتملاً» وهذا الاحتمال يجب أن يكون مستنداً إلى الواقع (ص٢١) لأن الأعمال الخيالية، غير المتعلقة بأية حقيقة هي «مواليد ميتة» (ص٢٢) وينظم بلزاك «عالماً متناسقاً، تصويرياً، لكنه خيالي،

وميزة شهادته التاريخية لا يمكن أن تحدد بدقة دون الاعتراف بهذا القسم من الخيال المقترن بها بعمق».

ثمة مساكن وصفها بدقة وأمانة «لكن القائمة لن تكون طويلة» وقد لا نعثر على «نموذجٍ أوصافه في المكان الذي يحدده، ومع ذلك فالشعور بالصحة يدفع إلى الاعتقاد بوجود هذه النماذج» (ص٢٢) وقد تعب المنقبون بحثاً عن المواقع التي وصفها من غير كبير جدوى وهذا يدل «على أن الملهاة الانسانية لا يمكن أن تقرأ وكأنها دليل سياحي» كان بلزاك يرغب «في الوصول إلى حقيقة عامة بدلاً من الأمانة الدقيقة» (ص٢٤) فماذا يعني وصف شخص معين بدقة. إن همه موجه نحو خلق نماذج اجتماعية «والنموذج يقدم فائدة أوسع مدى من وصف فرد معين» «فالوصف الفردي يشير إلى موديل، أما النموذج فشاهد على مجتمع كامل» وقد يلزم أكثر من رجل «لصنع عاشق كامل» وقد تعب دارسوه السابقون في البحث عن «النماذج الأولى الحقيقية» مضفين على ذلك الكثير من الأهمية. (ص٢٥) وقد أتعبوا أنفسهم أيضاً في البحث عن «نماذج» الأماكن التي وصفها أو جعل الأبطال يتحركون فيها. أما هو فكان يركب الوجه من وجوه والمكان من أمكنة. فأليزابيت فيشر هي كما كتب إلى السيدة هانسكا «تركب من أمي والسيدة فالمور وعمتك» (ص٢٩) والمنابع التي استقى منها «لن يستطاع أبداً تعيينها كلها» وكان يلمح إلى أن «الحقيقي فقير غالباً ودون مغزى» وكان يؤكد في الوقت نفسه أن «الكتاب لا يخترعون شيئاً أبداً» (ص٣١) أنهم يأخذون الوقائع المتباعدة ويعيدون صوغها مبدلين الأمكنة والأسماء محتفظين بنقطة الانطلاق رابطين أصل الواقعة بغيره.. «إن الملهاة الإنسانية تقدم إلى قرائها مشهد مجتمع مختلف كلياً» وشهادة المؤلف «معرضة للنقد» ومع ذلك «تلخص مدى غنى وعمق وكثافة التجربة التي تتضمن وثيقة، لا يمكن الاستغناء عنها» (ص٣٣) ومن أجل فهم طموح الكاتب الحقيقي يجب التفتيش «عن العلاقات التي توجد بين المؤلف والعصر، لا بين المؤلف وبقايا الوجود».

لقد حددت جورج صاند هذه العلاقات بين المؤلف والعصر تحديداً رائعاً «لم يكتب بلزاك لمتعة التخيل البسيطة، وإنما من أجل محفوظات تاريخ الطبائع ومذكرات نصف القرن المنصرم» (ص٣٥).

وقد حاول بعضهم قراءة بلزاك وتفسيره «وفق التتابع الزمني لتأليف الروايات» أو وفق التتابع الزمني للأحداث في حين يمكن قراءته «وفق ترتيب مخالف لما ورد في الملهاة الإنسانية، ولكن دون نسيان أن هذا الترتيب، على عدم اكتماله، هو الذي وضعه المؤلف، وقد تخيله منذ بدء مشروعه» ومن هنا يجب النظر إلى مجموعاته «الواحدة بعد الأخرى مع محاولة الاهتداء، ضمن المظاهر المتعددة إلى وحدة تصميم المجموع» (ص٣٦ - ٣٧).

ومع ذلك «تدخل عناصر أخرى عديدة» في أعماله أو في بعضها أغنى وأعقد، وليست «وحدتها قوية» مع أن مفهوم «الحياة الخاصة» ذاته يخلق رابطة أكثر وضوحاً» وإذ يرسم بلزاك الشاب مشاهد الحياة الخاصة يبدأ معتمداً على تجربته الخاصة «لكن ذهنه مليء بذكريات تتعلق بذاته، وبمغامراته العاطفية الأولى، وبمشاكله العائلية، ومشاكل المقربين إليه والمحيطين به» ثم تظهر «آثار مغامرات جديدة، وتأثيرات جديدة، تقوي وتنضج معرفته بالحياة» (ص٣٩).

وتشترك «مشاهد من حياة المقاطعات ومشاهد من الحياة الباريسية في نشأتها وهدفها، وقد وضع بلزاك مخطط مشروعيهما في السنة نفسها، ويبدو أن إحداها قد ولدت من الأخرى» (ص٤٠).

وإذا كانت مشاهد الحياة الباريسية قد «حيرت أحياناً النقاد بافراط في التخيل» فإنها، على صخبها، «مقدمة جلية بشكل مدهش لدراسة المشاكل التي تطرحها رؤية باريس على مؤلف الملهاة الإنسانية» (ص٤٥) باريس «هذه الأعجوبة الهائلة» (ص٤٦) قد رسم بلزاك الكثير مما فيها كما رسمها من «المومس إلى وجه المرأة التي تعيش الحب بالزواج، ومن حركة الحياة إلى سكون الموت» (ص٤٠ - ٤١).

«إن ترتيب مشاهد من حياة الريف هو أكثر أهمية للتبصر، فقد صمم بلزاك أن يكتب تحت هذا الشعار «الراحة بعد الحركة، والمناظر بعد المنازل، ومشاغل حياة الحقول العذبة والمنتظمة بعد ارتباك باريس» ويتجلى التناسق في الملهاة الإنسانية «في منهج لم تغب فيه أبداً عن الخاطر ارادة تخصيص مثل أعلى للإنسان وغاية للإنسانية» (ص٤٩).

«عبر بلزاك في مطلع شبابه عن إيمان صلب وساذج بطيبة الإنسان، لكن التجربة قد أضعفت هذا التفاؤل الأساسي» فالمجتمع مستسلم إلى غرائزه «ويحمل في ذاته خميرة تفككه» والعيب «الأساسي لهذه الحضارة المنحطة هو الفردية» والأطماع والشهوات متأججة «بالاغراءات التي تضاعفها الحياة الحديثة ولا يوجد رادع أخلاقي يكبحها» (ص٥٠) «حيث يتجابه الأفراد، ويسود قانون الأقوياء: هؤلاء الذين لا تردعهم أية ذمة أو أية شفقة» «في هذا الصراع الضاري ينتصر بعض العمالقة، ولا ينجو من وطء أقدامهم إلا المتواطئون معهم أو منافسوهم الأنداد» وعلى المرء «أن يحترس من الاخلاص الخطر، وأن يحقر موهبته لجمع المال» «يجب أن يأكل بعضكم بعضاً الأخر كالعناكب في وعاء مغلق» (ص٥١) أجل.. لقد انقرضت العواطف النبيلة «فالمجتمع صحراء أو جحيم».

وبلزاك يرى أن «العائلة وليس الفرد هي العنصر الاجتماعي الحقيقي» وهي «ضرورة اجتماعية أكثر منها سراً دينياً» والزناة يخونون مصلحة المجتمع.. (ص٥٢) ولم يكن بلزاك متحرراً عقائدياً بل كان يؤمن «بمزية سلطة متحكمة، متركزة بقوة» وقادرة على أن «تفرض هيبة القانون حتى بوسائل ردع عنيف» (ص٥٣) وهو يرى أن روبسبيير «أراد أن ينتقد الوحدة الوطنية» (ص٥٤) إنه «يتوسم بأمنياته الرجل القوي، المستنير، الواثق من موهبته، ليستلم بشجاعة دفة قيادة البلاد» (ص٥٦) ولم تكن محافظته سياسياً «تنفي روح المبادرة في المجالين الاقتصادي والاجتماعي» (ص٥٧) لكي يفيد منها الجميع.. وكان يؤيد «تنمية اقتصاد تقدمي» (ص٥٨) ولم يخف عن نظره دور

الطبقة العاملة التي راحت تنمو مع المصانع: «ستقدم البرجوازية الرفيعة رؤوساً للقطع أكثر مما قدمه النبلاء، وإذا كانت تصنع البنادق فسيكون خصومها أولئك الذين يعملون في صنعها» (ص٦٠) وهو يتوقع انتصار البرجوازيين لكن «البرجوازيين سيكونون أسوأ من الاقطاعيين».. وإذا كانت القوة التي ترد حشود «البربر» أي العمال، على ارادة متراصة، فإن القوة الوحشية وحدها لن تحل المشاكل الحقيقية» فالنزاع محتم «لكم كل شيء، ولا شيء لنا، فلا يمكنكم أن تطمحوا إلى صداقتنا» (ص٦١) ولا مجال «لتوطيد أي صلح اجتماعي إذا لم يتم التوصل إلى هدم هذا الجدار من الحقد» «يجب اقتلاع سبب الداء» (ص٦٢) وإذ يسأل كيف يروح يسخر من سذاجات الطوباويين. لقد كشف مفاسد النظام الرأسمالي وعيوبه «ولكنه كان يعجب بديناميته» (ص٦٣).

واللذة عند بلزاك «كالعبقرية الخلاقة، مستهلك رهيب للطاقة» والفكر هو «الملاك المبيد الحقيقي للبشرية» والذين تقدموا في السن على الرغم من جهدهم الفكري «كان يمكن أن يعيشوا ثلاثة أضعاف هذه المدة لو لم يستخدموا هذه القوة المبيدة للإنسان، فالحياة نار يجب أن تغطى بالرماد، وأن تفكر، ياولدي، يعني أن تؤجج اللهب في النار» (ص٦٥) والعبقرية «تغدو شؤماً على شاعر كبير» (٦٧) ومع أنه لا يؤمن بالنجاح التام للمجتمع فإنه كان يرى أن «بإمكان كائنات استثنائية أن يحولوا بالفضيلة والاحسان، ووعي المصلحة العامة، مصير المجتمعات» وعندما «يخضع الفكر لدافع الفريزة الأعمى، يقود الإنسان نحو لجة جهنمية، وعندما يمارس قدرته على التجريد فإنه يتيح له التوجه على هذه الكرة التي يتحرك عليها، وعندما يستمد وحيه من العبقرية، والحب، والإيمان فإنه يرتفع به فوق ذاته ويجعله يستشف الحقيقة السامية» (ص٦٨) و«مجنون ذلك الذي يؤمن بالمستحيل» (ص٦٩) لقد دفعه القلق الوجودي بسبب غياب اليقين إلى الاهتمام بالصوفية وخصص لها «ثلاثة مؤلفات» وقد هيأت له الصوفية «لغة جديدة لصياغة تفسير للعالم. لم يغير في جوهره ولن يتنكر له أبداً» (ص٧٠) ويبقى العقل المنقى شرط الخلاص. و«التعبير عن الطبيعة بالفن، هو الكشف عن سبب المظاهر وتفسير الحقيقة المحجوبة» والفن «هو مجموعة الوسائل التي

يمكن بواسطتها للإنسان أن يوفق في ذاته بين الطبيعة الخارجية والحياة الداخلية» (ص٧٤).

والمطلق لدى بلزاك هو «العمل الأدبي الذي يجب خلقه» ينهيه «أو يموت وهو يقوم بواجبه» وافراطه في الحياة هو «الافراط في العمل» وهو يعرف إلى أين يقوده ذلك «كان يسير، بكل جلاء، إلى الموت شهيد إبداعه» والتوتر البطولي هو قانون الفنان المبدع الذي عليه «بعد أن يتصور أن ينفذ» والتنفيذ «يتطلب انصرافاً كلياً وشجاعة دون ضعف» (ص٧٥) فإذا استغرق في تأمل الصعوبات «بدلاً من أن يتغلب عليها» «يغدو الانتاج مستحيلاً، ويشهد الفنان انتحار موهبته» فلا «موهبة كبرى دون ارادة كبرى» إن اجتماع الموهبة والارادة يصنع «الانسان الكامل» (ص٧٦) وثمة الكثيرون من «الذين أفسدوا موهبتهم برخاوة طبعهم» ويرى بلزاك «أن ثقافة فلسفية وعلمية عميقة ضرورية لنضج عمل من الدرجة الأولى» ولا «يمكن أن تكون رجلاً كبيراً بسعر رخيص» فمن يريد أن يرتفع «عليه أن يستعد للصراع» (ص٧٧) أما هو نفسه فكان «ينعزل لمدة أسابيع عديدة عن عالم الأحياء، يعيش عيشة رهبانية، يعمل حتى ست عشرة أو ثمان عشرة ساعة في اليوم» «ينفرد الغريب في غرفته، ويشعل مصباحه اللهم، ويركن إلى شيطان العمل الرهيب، ينتزع الكلمات من الصمت، والأفكار من الليل» (ص٧٨).

وقد أجبرت الواجبات بلزاك على «أن يرتبط بعدة روايات في وقت واحد، وأن ينتقل من عمل إلى آخر، ليعود بعده إلى السابق» وقد «أصبح عبداً لشغله» وظل كفنان «يصبو إلى الكمال» وأي «معمار ليس في مرتكزاته ثقوب يجب أن تسد أخيراً، وعملية كشط نهائي يجب أن تنجز» وكان يشعر «أن لا وقت كاف لديه غالباً للتوصل إلى نص واضح وصاف» وكان يعمل «باصرار على تصحيح الصياغات المغلوطة، وملاحقة السياقات التي حكم بركاكتها، وتجزئة الجمل الطويلة جداً، وحذف الألفاظ الجديدة المتسرع في استعمالها» (ص٨٢) وغير ذلك من هنات. وقد استحق أن يدعى «المصارع الأكثر صلابة» في الأدب

الفرنسي، وأتيح له أن يحقق «واحداً من أوسع المشاريع التي تجرأ على تصورها رجل واحد» (ص٨٢ – ٨٣).

ويشغل «تاريخ حياة ونتاج بلزاك» الذي أعده روجه بيرو الصفحات من ٨٥ حتى ١٤٥ ويليه على الصفحتين ١٤٦ و ١٤٧ «ملحق المجلات والصحف التي نشر بها بلزاك» وقد أعده المترجم ويشغل الصفحات من ١٤٨ إلى ١٥٦ «ثبت بأسماء الأعلام» تليه «قائمة روايات الملهاة الإنسانية» التي أعدها بلزاك ثم نصل إلى «مقدمة الملهاة الإنسانية» وقد أعدها بلزاك نفسه في تموز عام ١٨٤٢.

يعرض بلزاك مخطط مشروع الملهاة الإنسانية باختصار ولا يرى صعوبة في ذلك «فقليل من الانتاج يعطي كثيراً من حب الذات، أما العمل الكثير فيكسب التواضع اللامحدود. هذه الملاحظة تأخذ بالاعتبار استقصاءات كورني وموليير وغيرهما من كبار الكتاب لمؤلفاتهم، ولئن كان من غير الممكن مساواتهم في تصوراتهم الرائعة، فيمكن أن نسعى للتشبه بهم في هذا الاحساس».. ويتكلم على الفكرة التي كانت كحلم «كواحد من هذه المشاريع المستحيلة التي نداعبها ثم نتركها تتوارى، جنية تبتسم، وتظهر وجهها النسوي، وتنشر سريعاً جناحيها لتحلق في سماء رائعة، لكن الحلم، ككثير من الأحلام، يمكن أن يتحول إلى واقع له أوامره وطغيانه التي يجب الامتثال لها» (ص١٦٣).

ونجد في المقدمة الكثير مما قرأناه في مقال كاستكس حول أعمال بلزاك وخصوصاً حول تأثره بأفكار الفلاسفة والعلماء مما يخص «وحدة التركيب» والنموذج الواحد «لجميع الكائنات المتعضية» ثم نجد بلزاك يؤكد «أن المجتمع من هذه الجهة يشبه الطبيعة، أليس المجتمع مشكلاً من الإنسان، ووفقاً للأوساط التي يمارس فيها فعاليته، ألا يوجد عدد من الناس المتنوعين بمقدار الأنواع في علم الحيوان؟» فالفروق بين الناس كالفروق بين الحيوانات. (ص١٦٤) وقد وضعت الطبيعة حدوداً مميزة بين الحيوانات لا شبيه لها في المجتمع.. فاللبوة هي الأنثى المقابلة للأسد في حين يمكن «وجود كائنين مختلفين تماماً في أسرة زوجية، فزوجة تاجر هي أحياناً جديرة بأن تكون زوجة أمير» «فللحالة

الاجتماعية مفاجآتها التي لا تسمح بها الطبيعة إذ أنها الطبيعة مضاف إليها المجتمع، فوصف الأنواع الاجتماعية هو إذاً، على الأقل، ضعف وصف الأنواع الحيوانية، إذا لم يؤخذ بعين الاعتبار إلاّ الجنسان» وإذا كان الانسان يهاجم الانسان ويهاجم الحيوان فثمة اختلاف في «درجة الذكاء تجعل المعركة أكثر تعقيداً» وحياة الحيوان «بسيطة إلى حد بعيد فليس له إلا القليل من المتاع» (ص١٦٥) وتبقى عادات الحيوان متشابهة في كل الأزمنة بينما تتغير عادات الناس «وفقاً لمشيئة الحضارات» وقد نسي الكتاب «أن يقدموا لنا تاريخ الطبائع» (ص١٦٦).

ويتكلم على ماقرأه من مؤلفات والتر سكوت «هذا المبتكر الغنائي الحديث» الذي أسس «مظهراً عملاقاً لنوع من التآليف وصف دون وجه حق بالثانوي». ثم يتكلم على شخصيات أعمال أدبية كبيرة «يصبح وجودها أكثر ديمومة، وأكثر أصالة من وجود الأجيال التي خلقت بينها، وهي لا تعيش إلا بشرط أن تكون صورة كبيرة للحاضر».

«إن القلب البشري كله ينبض تحت غطائها، وهي متصورة في أحشاء عصرها، وهو يضمنها في الغالب فلسفة كاملة» وقد رفع والتر سكوت «إلى القيمة الفلسفية للتاريخ، الرواية، هذا النوع من الأدب الذي يرصع من قرن إلى قرن، بألاميس خالدة، التاج الشعري للبلدان التي تزدهر فيها الآداب» ثم يقوم أعمال والتر سكوت تقويماً رائعاً من غير أن يتوانى عن نقده. (ص١٦٧) ثم يعلن تتلمذه عليه «أدركت في آن واحد المنهج الملائم لتنفيذ عملي، وامكان التنفيذ» «لم أيأس إذ أدركت أن سبب هذه الموهبة يكمن في التنوع اللانهائي للطبيعة البشرية، فالمصادفة هي الروائي الأكبر في العالم، وبدراستها تحل الغزارة».

«إن المجتمع الفرنسي سيكون المؤرخ وما أنا إلاّ أمين السر» «وقد أتمكن من الوصول إلى كتابة التاريخ المنسي من قبل كثير من المؤرخين، تاريخ الطبائع» (ص١٦٨) «لكن لأستحق المديح الذي يطمح إليه كل فنان، إلا يجب أن

أدرس سبب أو أسباب هذه النتائج الاجتماعية، وأن أكتشف المعنى المخبوء في هذا التجمع الواسع من الوجوه والعواطف والأحداث» «ألا يجب أن أتأمل المبادئ الطبيعية، وأن أرى بأي شيء تقترب المجتمعات أو تبتعد من القاعدة الخالدة، من الحق، ومن الجمال؟».

إن مايجعل الكاتب يفوق ربما رجل الدولة «هو اتخاذ قرار ما حول الأشياء الانسانية، هو تضحية مطلقة للمبادئ» «يجب أن يكون للكاتب في الأخلاق والسياسة آراء جازمة» «لأن البشر ليسوا بحاجة إلى معلمين للشك» وقد تصلح هذه الكلمات لأن تكون قانوناً للكاتب الملكي والكاتب الديمقراطي. (ص١٦٩).

«إن الانسان ليس طيباً وليس سيئاً، وهو يولد بغرائز وقابليات» والمجتمع لا يفسده بل يصلحه «لكن المصلحة تنمي فيه بشكل هائل نوازعه السيئة» وجميع الديانات هي «نظام كامل لردع الميول الشريرة في الانسان» (ص١٧٠).

ويمضي شارحاً وجهات نظره في المجتمع والأسرة واتفاقه أو افتراقه مع وعن علماء الاجتماع.. ثم يصل إلى القول أن عيب «اللا أخلاقية الذي يلصق دائماً بالكاتب الشجاع هو آخر تهمة يُلجأ لرمي شاعر بها عندما لا يوجد أي مأخذ عليه، فإذا كنت صادقاً في جميع أوصافك، وإذا توصلت بالمواظبة ليلاً ونهاراً على أن تكتب اللغة الأكثر صعوبة في العالم، عند ذاك تطرح في وجهك كلمة لا أخلاقي» (ص١٧١).

ويطرح مسألة النقد وضرورة وجوده والصبر عليه وعلى النقدة «لما كان النقد قد جهل المخطط العام فإنني أغفر له تهمته، عدا عن أن من الأفضل ألا نمنع النقد، كما أننا لا نمنع ممارسة النظر والكلام والحكم» «ومع ذلك فالمؤلف الذي لا يستطيع أن يصمم على تحمل نار النقد يجب ألا يخوض ميدان الكتابة».

ويقسم بلزاك الأخلاق إلى أخلاق صغيرة وأخلاق كبيرة كما فعل نابليون. وقد تأسست «مشاهد من الحياة السياسية» على هذه الفكرة الجميلة..

«والتاريخ ليس له قانون، كالرواية، ليميل نحو الهدف الجميل» (ص١٧٢) فالتاريخ هو ماحدث بينما الرواية «يجب أن تكون العالم الأحسن كما قالت السيدة نكر».. لكن على الرواية أن تراعي في هذه الكذبة «الجليلة الحقيقية في التفاصيل».

ويعود إلى الكلام على العلم والروح والأخلاق، ويقارن بين الفكر والضوء بعد أن يتكلم على الكهرباء والروح والمغناطيسية الحيوانية ثم يعود الكلام على المعارك التاريخية وعلى معاركنا ضد الهوى وعلى الفساد الاجتماعي «الذي يأخذ ألوان جميع الأوساط التي ينتشر فيها» وعلى الفضيلة المتقدة وعلى صعوبة خلق عذراوات «وربما كان الأدب من هذه الناحية أقل مستوى من الرسم» (ص١٧٤).

ويشير بلزاك إلى ضخامة العمل الذي أكمله فيقول: «ليست مهمة سهلة رسم ألفي أو ثلاثة آلاف وجه بارز لعصر من العصر، ذلك أن هذا، في المحصلة، هو مجموع النماذج التي يقدمها كل جيل والتي تتضمنها الملهاة الإنسانية» «صنفت كل دراسات الطبائع التي تشكل التاريخ العام للمجتمع، مجموعة وقائعه وحركاته» «إن مشاهد الحياة الخاصة تمثل الفتوة واليفاع وأخطاءهما، كما تمثل مشاهد الحياة في المقاطعات عمر الأهواء، والحسابات، والفوائد والطموح، أما مشاهد من الحياة الباريسية فتقدم لوحة عن الأذواق والعيوب وكل الأشياء الجموح التي تثير الطبائع الخاصة إلى العواصم حيث يصادف في آن واحد أقصى الخير وأقصى الشر» (ص١٧٦).

ثم يتكلم بشيء من التفصيل على هذه الأقسام الثلاثة من عمله هذا.. معتبراً إياها «الأساس المليء بالصور، المليء بالملاهي والمآسي، الذي تقوم فوقه الدراسات الفلسفية، وهي القسم الثاني من المؤلف».

ثم يتمنى ألا يقاسي مثل «ماقاساه من البشر والأشياء» ويشكر الله على أن «الأصدقاء المخلصين الكبار» «قد شدوا على يدي وهم يقولون لي تشجع»

ويعلن أن ذلك قد شد من أزره في سيرته المهنية، ضد نفسه وضد تخرصات ظالمة وضد النميمة التي لاحقته الخ (ص١٧٧).

«وإذا كان أنصار مغفرة الشتائم يأسفون لأنني أظهرت براعتي في المسابقة الأدبية، فإن العديد من المؤمنين يدركون أننا نعيش في زمن، من الخير أن نظهر أن للصمت فيه مكرمته».

ويشير إلى أنه لا يعترف من بين مؤلفاته إلا على تلك التي تحمل اسمه، «الملهاة الإنسانية، ومائة قصة هزلية، ومسرحيتان، وبعض مقالات متفرقة ومع ذلك فهي موقعة.» (ص١٧٨)

تلي ذلك صفحات فيها «شروح أسماء الأعلام الواردة في المقدمة» وهي من أعداد المترجم..

وإذ نطوي آخر صفحة من الكتاب نكون قد خرجنا من المدخل «إلى قراءة بلزاك» ونحن أكثر اقتناعاً بأننا لن نستطيع الخروج من «حقل جاذبية» هذا العبقري الكبير.. وسيقوى شوقنا إلى تلقف ماتصدره مطبعة الوزارة من أعماله الثمينة. وهل ثمة متعة تفوق الطواف في أجواء العظماء من المبدعين؟

* * *